تأثير ألف ليلة وليلة

في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحية أخرى



دار الكنوز الأدبية

تأثير ألف ليلة وليلة

في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحية أخرى.

محمد عبد الرحمن يونس
د. منذر رديف العاني
عبد الكريم شعبان
رجاء إبراهيم سليمان

تأثير ألف ليلة وليلة
في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحية أخرى.

دراسات نقدية

☆ تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحية أخرى .. (دراسات نقدية)

☆ محمد عبد الرحمن يونس / د. منذر رديف العاني

☆ عبد الكريم شعبان / رجاء إبراهيم سليمان

☆ الطبعة الاولى: 1 اكتوبر(تشرين أول) 1995

☆ دار الكنوز الأدبية

ص .ب/ 7226 ـ11 بيروت ـ لبنان

تصميم الغلاف: الفنان محمد أسعد سموقان

الفهرس

الإهـــداء

إلى كل الأصدقاء والصديقات الذين مدّوا لنا يد العون والمساعدة لطباعة هذا الكتاب .

مقدمة

ناديا ابراهيم الخطيب

ليس عيباً أن ننتمي إلى بلدان العالم الثالث وبمعنىً أدقّ بلدان العالم المتخلف، لكن العيب الحقيقي أن لا نحاول كسر قمقم التخلف سواء بشكل جماعي أو فردي. وليس عيباً أن نستفيد من الثقافة الغربية وحضارات الشعوب الأخرى لكن العيب أن نسلخ عن أنفسنا الجلد العربي بمحاولة تبديله بإطار أوروبي هشٍّ لا يلامس أعماق ومعاناة الفرد العربي المخنوق بفعل ظروف تاريخية وظروف أخرى ما تزال قائمة، ولعل هذا كله يحتاج إلى فهم دقيق وواعٍ لبنى المجتمع العربي الفوقية منها والتحتية، فالساحة العربية مذ نشأتها تعاني صراعات حادّة تكاد تكون أطرافها موحدة وواضحة المعالم والأسس، إن القوانين العربية والبنية الفكرية لمنظريها جعلت الواقع العربي واقعاً مريراً تكثر فيه وحول المستنقعات وسراديب العتمة. مما أثّر على العقل العربي وحدّ من ابداعه وتميّزه، وباعتبار أن المسرح هو

العاكس الحقيقي لتناقضات أي مجتمع والمعبّر الأساسي عن حركة وتطور وحضارة أي شعب من الشعوب، فإننا نلاحظ تردي حركة المسرح في الوطن العربي بفعل سيادة البنية الفوقية وعلاقاتها الاستبدادية بالشعب، لكننا وفي نفس الوقت لا نستطيع إنكار بعض مثقفينا وبعض أدبائنا الذين تركوا بصمات واضحة في المكتبة العربية، فقد حملوا بداخلهم أوجاع الوطن، رصدوا الواقع وحاولوا تجسيده وتشريح خفاياه الأيديولوجية والبنيوية، وما بين أيدينا "تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث ودراسات مسرحية أخرى" محاولة جادة وهامة لتسليط الضوء على المسرح العربي ومدى عمقه وارتباطه بالميثولوجيا من جهة والواقع من جهة أخرى.

لقد عرفنا ـ محمد عبد الرحمن يونس ـ قاصاً وروائياً وناقداً يحرِّك فينا خلايا ميتة، يحدد مواطن الوجع، يعرّي مجتمعات الشرق ويحلّق في سماء تعشق الحبَّ والحرية، وفي دراسته "المسرح المعاصر والجمهور" يضع اليد على الجرح ويُظهر إفرازات الواقع العربي وحاجته الملحة إلى مسرح جاد. يثير هموم الفرد العربي، يعكس آلامه وتطلعاته لمستقبل يحمل حبًّا وفرحاً وانتماء، وقد أشار في دراسته هذه أيضاً إلى ضرورة البحث عن نصوص مسرحية تهذّب الذوق، تُعنى بالأخلاق. وتسعى للإرتقاء بعيداً عن المتاجرة وسوق العرض والطلب، كما بيّن أهمية الجمهور "المتلقي" لتطوير الحركة المسرحية في الوطن العربي، حيث أن انشغال المواطن العربي بهمومه الذاتية واليومية، وبعده البنيوي والنفسي عن الثقافة وتأثّره بالنصوص التجارية أدّى إلى عزله وتقزّم طموحاته وأحلامه وفي دراسته "تأثير ألف ليلة وليلة في

المسرح العربي المعاصر" يتخذ من مسرحية "الملك هو الملك" للكاتب المسرحي سعد الله ونوس ـ انموذجاً ـ حيث يمدّ بساط البحث والتحليل النقدي العميق لدلالات ألف ليلة وليلة وتأثيرها في الأدب والمسرح ويؤكّد عمق ارتباط المسرحية بالواقع السياسي وحيثياته، إذ أنها حاولت تجسيد وتشريح البنية السلطوية ضمن إطار الأنظمة السياسية العربية التي لا تهتم إلا بنفسها وترفها، ومحاولة الإستفادة من أزلامها لقتل روح التمرد وإبتكار أفضل أساليب القهر والدمار النفسي لقاعدة الجماهير الحيّة، والحقيقة أنّ الكاتب استطاع وبعين ناقد ثاقب النظر أن يشرّح كل خبايا المسرحية وترميزاتها ومدى استفادتها من التراث العربي والأسطوري ومن ثم اسقاطاتها الواقعية. فعندما يصبح الفرد ملكاً بغض النظر عن انتماءاته الطبقية والسياسية يستطيع احتضان ثوب الملكية جيداً ويعرف كيف يحافظ على تاجها متنكُراً لأبسط مفاهيم الأخلاق، يخلع عنه رداء الشرف ويستبدل دماءه بدماء فاسدة لا طهر فيها ولانقاء، يصادر كل حالات الفرح الإنساني، يقتل الحبّ، يغتال المشاعر ويلغي كل الآمال وكل الأحلام.

وفي الدراسة النقدية ـ تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي الحديث ـ للدكتور منذر رديف العاني يتخذ من مسرحية ـ سرشهرزاد ـ للكاتب المسرحي علي أحمد باكثير ـ انموذجاً ـ حيث استطاع الدكتور العاني ومن خلال تحليله العميق للمسرحية أن يوضّح مدى استفادة الكاتب المسرحي "باكثير" من الأسطورة ومن ثم إعادة البناء بشكل واقعي موظّفاً بذلك الرمز لخدمة رؤاه الفكرية والمنهجية عبر حوارات جمالية لشخصيات المسرحية،

ليصل بذلك إلى أزمة الإنسان المعاصر والتأكيد على لا معقولية الواقع وضرورة البحث عن بديل يُلغي حالات اغتراب الإنسان وعزلته، ويرفع الظلم والقهر عنه ويثور على كل المدن الصمّاء التي تصدّعت جدرانها من قهقهات الملوك وثقل أرائكهم ومن ثم ضرورة تقديم نظامٍ جديدٍ يعيد توازن الأشياء.

أمّا الدراسة التي قدّمها الكاتب عبد الكريم شعبان "قراءة في المسرح العربي المعاصر" شعره ونثره"، فقد تجوّل فيها في أحضان الوطن العربي حيث عرض واقع المسرح والمسرح الشعري فيه، حدّد ملامحه، ماضيه، حاضره، انقساماته وأهم العوامل المؤثّرة في مدّه وانحساره.. وقد أشار وبدقة وذكاء إلى مكامن الوجع الخاصة منها والعامة، وعَكَس ظاهرة المسرح الشعري في سوريا ولبنان وكانت له وقفة هامة عند أبي خليل القبّاني وفوّاز الساجر وسعد الله ونوس ومحمد الفيتوري والرحابنة وكتّاب آخرين سجّل لهم التاريخ اسماً سيبقى محفوراً في ذاكرة الأجيال، ثم بيّن انحلال المسرح العربي في التسعينات موضّحاً مفارقاته وأسباب تدنيه وانحرافه، والحقيقة أنّ الدراسة تعبّر عن نفسها وعن جهد صاحبها، ونأمل معه ومع الكاتب جواد الأسدي "رغم استحالة الأمل" بتكوين - المسرح المستحيل - المسرح الحرّ المنفلت عن رقابة السلطة.

وفي الدراسة النقدية - الدراما والرمزية - للكاتبة رجاء ابراهيم سليمان تتخذ من مسرحية "احتفال ليلي خاص لدريسدن" انموذجاً.

ربما كان موضوع الحرب العالمية الثانية التي جرت بين عام 1939 - 1945 بين روسيا وألمانيا موضوعاً كلاسيكياً تطرّق إليه أدباء العالم وتناولته السينما العالمية والعربية حتى بات الزاد اليومي لشاشات ومكتبات العالم، لكنّ الملفت للانتباه أن يُنْقَلَ حدث كهذا إلى المسرح وتتحول خشبته إلى جبهة تشتعل بحرائق الحرب، وبفعل ديناميكية الحدث تتحول الشخصيات لتقدّم لنا لوحة متحركة ومتقدمة ذات غاية انسانية وجمالية فنصل عبر حركة الأشياء إلى الحاضر وإلى خلقٍ جديد للموضوع الكلاسيكي الذي يتحول إلى عالم واقعي وحقيقي راسخ الوجود، هذا مافعله الكاتب المسرحي السوري مصطفى الحلاّج في مسرحيته "احتفال ليلي خاص لدريسدن" والحقيقة أن الكاتبة استطاعت أن تنقلنا الى أجواء المسرحيّة وجعلتنا نقترب من عناصرها المتحركة، إضافة إلى أنها حلّلت وبشكل دقيق الأهمية التاريخية والخالدة لهذه المسرحية فهي لم تتوقف عند حدود الإسقاطات العادية لأي حرب من حيث كمية الدماء المهدورة، عدد القتلى، وحجم الجثث التي أكلتها جنازير الدبابات، بل تجاوزت الاعتيادية وبيّنت الفعل التخريبي للحرب وأثره النفسي على الذات البشرية، وهنا تكمن أهمية البحث من حيث دراسة البعد السيكولوجي لشخصيات المسرحية الذي تناولته الناقدة بشكل ذكي ودقيق إذ أنّ عنصر الحركة وآلية التحوّل هو العامل الأهم الذي استمدّت منه الناقدة تحليلها حيث أن البنية النفسية المعقدة للإنسان ونزعاته الداخلية عرضة للتغيّر بفعل العامل الخارجي ومدى عمقه وتأثيره، وبهذا تبتعد شخصيات المسرحية عن المثالية والتجريد

والصفات المطلقة حيث يمكن التداخل هنا من الصفر إلى الموجب إلى السالب.

كما أكّدت الكاتبة على أهمية الصور الرمزية في المسرحية والإبتعاد عن أسلوب التلقين المباشر للجمهور، فمن يقطع تذكرة لحضور مسرحية لا يبتغي بياناً سياسياً أو خطاباً ايديوجياً وإنما يهدف إلى شيء ما يحركه من الأعماق ويلامس مكامن قوته وضعفه بشكل إنساني أنيق، بعيداً عن الارتجال وسخونة الأحداث العادية هذا ما أشارت إليه الناقدة عندما عرّجت على موقف إحدى شخصيات المسرحية "جيني" عندما أرادت اختيار طريقة الموت بشكل احتفالي لا اختناقي "سوف نموت سكراً.... سوف نموت سكراً "فمن يختار طريقة موته لا بد أنه يعرف كيف يختار حياته ويحميها من الإنتهاك "ويمشي فوق دريسدن" في ألمانيا وروسيا وافريقيا والوطن العربي وفي كل أرض تعشق الحرية وترفع راية احترام الإنسان.

أما الدراسة النقدية "السحر والخرافة والواقع في المسرح اليمني المعاصر" فهي دراسة مشتركة لمحمد عبد الرحمن يونس والدكتور منذر رديف العاني والحقيقة أنّ آلية الإشتراك في الأدب والنقد عملية مهمة وغاية في الحساسية فهي بجهودها الثنائية وربما الجماعية تشكّل خطوة هامة في التطور الأدبي لما تقدّمه من رؤية موحدة الإتجاه عما يدور في مجتمعات الشرق وداخل أروقة السلطات العربية، وقد اتخذ الكاتبان مسرحية "العجل في بطن الإمام" للمسرحي اليمني المعروف محمد الشرفي انموذجاً لدراستهما، حيث بيّنا مدى ذكاء ومكر السلطة الإمامية اليمنية التي استطاعت إلغاء الأدمغة

وسلب الإرادة البشرية بالاعتماد على عنصر السحر والشعوذة والخرافة وقدرة سيطرتها على نفوس ضعيفة غير متوازنة لتغيّر مستوى توجهّاتها ومنحى تفكيرها وتعمل على إلهائها عن همومها ومعاناتها وبالتالي تنصرف هذه النفوس عن الأعمال الوحشية اللاإنسانية التي يسيّر دفتها الإمام، وقد ركّز الناقدان على العنصر الايجابي في تحليلها للمسرحية وهي الشريحة المثقفة الواعية لواقعها والرافضة له، والتي تشعر بأزمة الخطر السياسي الإستبدادي وضرورة وجود معادل موضوعي يجعل اليمن بلداً حراً تشرق فيه شمس دافئة تعانق وجوه الأطفال وتداعب حقول القمح والزيتون وتُبشّر بمستقبلٍ أكثر أماناً وجمالاً.

3/7/1995

المسرح المعاصر والجمهور

محمد عبد الرحمن يونس

المسرح ضرورة جماهيرية، وصيرورة حضارية، وبقدر ما تحاول هذه الصيرورة أن تستجلي مظاهر الحياة على المستويين السوسيوثقافي والسوسيولوجي فإنها تكون قادرة على أن تفتح أفقاً وتبدد ظلاماً. ولا نغالي إذا قلنا إنَّ رقي المجتمعات وتقدمها يتحدد في بعض قسماته وملامحه في نمو الظاهرة المسرحية، هذه الظاهرة التي ينبغي أن تُوَفَّرَ لها كافة الامكانات والحوافز التي تدفعها نحو تحقيق الفعل الابداعي والانساني. فالمسرح الحديث يستطيع "أن يُظْهِر كثيراً من صور الحياة الجميلة والملهمة في آن معاً، وهذه أشبه بانتصارات الصيد المختلس في الغابة، كما أن التنوع الذي لا يدور حول مركز معين في مسرحنا يمكن أن يعدّ ثروة، ولا نحن براغبين في التخلي عن شيء منه، ولن نفكّر يوماً في التخلي عن لوركا ولا إليوت.. ولا تشيخوف ولا كوكتو. إلا أننا حين نستحضر أمثال هؤلاء الأساتذة جميعاً في أذهاننا نُحار في استكناههم، فما نحن بمستطيعين أن نفهم فنون كل كاتب على حدة، ولا تصوراته، بل.. ولا الكمال المحدد لطبقة الفن المسرحي التي تهبط دون ذلك، ما لم نكوّن لأنفسنا تصوراً شاملاً محيطاً عن الفن على العموم. ولهذا فإن المجهود المخلص "لتقييم"

كتاب المسرح المعاصرين يتخطى حدودهم إلى ما ورائهم وما فوقهم، ويقودنا على ما أعتقد إلى فن شكسبير وفن سوفكليس، ذينك الفنين المسرحيين اللذين ظهرا وتطورا على مسارح تبلور ثمرات الثقافة كلها في مركز حياة الجماعة"[1].

إن وجود المسرح الفني بتقنياته، والطموح بتطلعاته، والذي يجسّد الفكر الانساني، يعني تحديداًأن هناك شعباًحياً باحثاًعن الجمال والأفق والشمس.

قد يقول البعض إنَّ للمسرح جمهوره الخاص، أو المسرح هو لجمهور النخبة، وإنه قلما يمتدّ كما تمتدّ بقية الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والقصة والرواية. هذا ليس عيباً في المسرح، بقدر ما يكمن العيب في حساسية الجمهور المتلقي تجاه الخطاب المسرحي المعاصر، الذي صبّ جام غضبه على المسرح، وعلى النصّ المسرحي في آن.

وحتى يمكن أن ننتهي من الحسياسية التقليدية التي يُعامَل بها المسرح من قبل كثير من أفراد الجمهور المعاصر والتقليدي في آن، لابد من مسرح عربي جاد، مسرح قادر على أن يثير فينا خواء ذواتنا، وأن يحرّك سكونيتنا المقيتة، حينما نتعامل مع الفكر والثقافة والحضارة والزمن والتاريخ، ولا أقصد هنا توظيف المسرح للخطابات الايديولوجية والفلسفية، بل أقصد مسرحاًفاعلاً، قادراً على طرح الإشكاليات الحادة التي تنخر ذات الانسان العربي وتفرّغه من الداخل، وتجعله هشاً سكونياًمستسلماً لكل سلطة زمنية وتاريخية، عايشها في ماضيه، ويعايشها في حاضره ومستقبله.

المسرح خيط إشعاع يحاول أن يجمّع حزم الضوء الكامنة في الماضي والحاضر ومن ثم يسلط هذه الحزم لتبدع وتخلق وتضيء جديداً.

في معظم أقطار الوطن العربي، يتساءل الناس: قراء عاديون، أومتميزون عما يسمى أزمة المسرح، وأزمة النص المسرحي، أو عن المسرح الهابط والتجاري، الذي تتحكم في انتاجه مجمل مواضعات يفرضها ذوق الجمهور، وذوق المنتج معاً، حتى أن رجال المسرح أنفسهم يشككون في أن يكون المسرح العربي قد حقق أهدافه وتطلعاته الثقافية. يقول بعض المسرحيين في بيان صادر من الرباط بالمغرب: "يجب التأكيد أولاً على أن المسرح في الوطن العربي لم يصل إلى المستوى المطلوب في علاقته بمختلف العناصر المكوّنة له، وأنه ما زال يتعثر في خطواته الأولى، ولم يغادر بعد مرحلة التسكع واللجوء إلى الاستعارات المتعددة المصادر والأهداف، بحثاً عن غايته، و فلسفته وموقعه في الحقل الثقافي، والاجتماعي والاقتصادي"[2].

ويمكن القول ـ تحديداً ـ عن أزمة هبوط المسرح، وفقدانه لخصوصيته المسرحية، إن الأزمة الحقيقية تكمن في السياسة الثقافية المكرّسة من قبل عشرات الهيئات والمؤسسات الرسمية، التي لم يكن لها أي دور في تنمية ذوق الجمهور، وفي رفع مستوى هذا الذوق، ليعايش النص المسرحي جمالياً وإبداعياً، حتى أصبح النصُّ المسرحي الجيد غريباً عن الجمهور، الذي أَلِفَ أشكال الدراما التلفزيونية الهابطة، القائمة على التهريج الخاوي، وتفريغ شحنة الجماهير، والافتعال المبتذل والمتكلف، ومعالجة القضايا السطحية التي

قلّما تمسّ إلا سطح المجتمع، ويبقى القاع بعيداً قلّما يُقْتَرَب منه، وقلما يُكشف عن بنياته الداخلية، ورغم أن "الدراما المنتجة آلياً من خلال وسائل الاعلام الجماهيرية، أي السينما والتلفزيون والراديو، ورغم اختلافها من بعض نواحي تقنياتها، هي أيضاً في أساسها دراما وتخضع للمبادئ الأولية لعلم نفس الإدراك والفهم التي منها تستمدّ كل تقنيات الاتصال الدرامي"[3]. على حد تعبير مارتن إسلن.

رغم ذلك تبقى للدراما التلفزيونية في الوطن العربي هجنتها الخاصة. فشاشات التلفزيون ساهمت بقسط وافر في تخريب الذوق الجمالي لدى المشاهد العربي، نتيجة للثقافة الاستهلاكية اللاجادة، والتي يقدّمها مبتورة، ومفصولة عن حقلها المعرفي والثقافي. إضافة إلى ذلك، ما صنعته أفلام الفيديو، والمجلات الاستهلاكية بصورها الملونة والمصقولة، والتي عشقتها عين القارئ العربي، منذ سنوات طويلة.

جمهور المسرح العربي الجاد قليل جداً، وقرّاء المسرح ومشاهدوه لا يبشّرون بأفق لسيادة المسرح الجاد، فمعظم النصوص المسرحية التي طبع منها أربع آلاف نسخة أو أكثر أو أقل قد تحتاج إلى خمس سنوات وربما أكثر لكي يطلع عليها الجمهور ولكي تباع، ودليل على ذلك أكداس النصوص المسرحية المرصوفة على رفوف مستودعات الكتب.

ويبقى حظ النص المسرحي الذي يغامر مخرج جاد في إخراجه وتقديمه للناس قليل جداً، وميؤس منه ـ باستثناءات محدودة ـ لأن المغامرة تكون

خاسرة في أغلب الأحيان، فالشريحة الواسعة من الجماهير أقتنعت تماماً بأن ثقافة الفيديو، والتلفزيون، وأفلام السينما الهابطة. وباعتبار أن المسرح خطاب أدبي، كبقية الخطابات الأدبية الأخرى، فإنه يحمل رسالة ببنيات متباينة ومتشعبة، وحتى تحقق هذه الرسالة خطابها داخل حقل دلالي معين، لا بد من باعث وهدف، من مرسل ومتلق، وهنا تكمن الاشكالية بغياب طرف من طرفي الخطاب وهو المتلقي الذي ظهرت له اهتمامات مغايرة لخصوصية النص المسرحي والإبداعي المتميّز. ونلاحظ من خلال تأمُّل صالات المسارح في كثير من العواصم العربية أنها قلَّما تقدِّم العروض الجادة بنصوصها المتميزة، لأن الظاهرة التجارية التي تضع أولى اهتماماتها وآخرها عدد البطاقات المباعة، ساهمت في التركيز على عينة هزيلة من نصوص مسرحية لجمهور آلف الاسترخاء والكسل الفكري، فنفر من النصوص الجادة، وأحبّ الكوميديا الهابطة، وهي التي تُعْرَض لسنوات متواصلة، وتجد اقبالاً منقطع النظير. هذه العوامل القسرية هي التي ساهمت وتساهم على أكثر من مستوى في تخريب المسرح واسقاط طموحاته، وتطلعاته وفي تشويش ذوق الجمهور المتلقي.

ومن هنا يبرز دور المسرح المعاصر الجاد، في أن يكسر النمطية والقولبة التي اعتادها الجمهور، ويخلخل البنيات الأساسية التي ألفها، حتى يساهم بدوره - أي المسرح في تنمية ذوق الجمهور الجمالي، ويشكِّل لديه حسّاً ابداعياً، وفق حساسية جديدة قادرة على استيعاب أشكال التجريب والعبث واللامعقول واللامألوف كافة. لقد صار المتلقي الجاد بحاجة إلى فن

مسرحي جمالي يدفعه إلى: "التفلت من أسر العادة وتحطيم الأصنام والكليشيهات والخروج من جديد على العالم بمسرح متطور ومبتكر منفتح على زمنه وعصره، أمين لتطلعات ناسه ومبدعيه، مسرح يشجع البحث والاختبار ويرفع الجرأة شعاراً. يعيد إلى الخيال اعتباره، إلى الإطلاع والمعرفة حضورهما الضروري، وإلى مفردات كالحرية والجنون معناها العميق وأبعادهما الملموسة"[4].

النمطية ـ الآنفة الذكر ـ والمتشكّلة من جراء سلطة حقل معرفي سائد ومتراكم بقواعده الرافضة لمعظم الأفعال الحداثية والتنويرية، واتجاهه الأحادي الرؤية. والذي يصرُّ على تحجّر وجمود مقولاته الفكرية، ويرفض التوجهات والطروحات الابداعية كافة باعتبارها مغايرة، ولا جذور لها، هذه النمطية هي المعوق الأساسي لذهنية المشاهد العربي، وهي التي تدعوه إلى رفض البنيات والقواعد الجمالية الجديدة، التي يطرحها المسرح المعاصر، بمختلف تجاربه وطرق ابداعه.

إنّ الجرأة على خلخلة النمطية والسائد أمر مهم في المسرح المعاصر وهنا يبرز دور التجريب باعتباره فعلاً حداثياً من شأنه أن يطوِّر المسرح المعاصر، ويخلخل كثيراً من البنيات السائدة.

والمسرح الحديث والمعاصر التجريبي هو البديل أيضاً للمسرح التجاري، مسرح القشرة السطحية والثرثرة، والخواء الفكري، مسرح النقطة التي لا تمتدُّ، مسرح تنحصر فيه الرؤية من العين إلى خشبة المسرح، من العين إلى

الديكور بوصفه منظراً خارجياً فقط، وإلى أجساد نسائه الصارخة باعتبارها أجساداً وظيفية مهمة وفق منظور المسرح التجاري، وبرغم أن التجريب يشكّل في أساسه قطيعة معرفية مع أشكال مسارح التحريض والطروحات السياسية والايديولوجية كافة، فإنه ينبغي أولاًأن لا يفقد وظيفته الجمالية والإجتماعية، وباعتبار أن المسرح رؤية أدبية، وشكل من أشكال الأدب، لكن ما يميزه أنه أدب شفاهي مرئي ومسموع ومكتوب في آن، ولذا فهو أكثر التصاقاً وقرباً من الناس. والتجريب في المسرح شكل جديد، ورؤية معرفية جديدة، فـ

> " الأشكال الجديدة للمسرح بحد ذاتها - إذا وضعنا جانباً الموضوع - تلهم المشاهد وتوحي له وتحفّزه على الرغبة في تجاوز الواقع نحو مستقبل افضل، وتلفت نظره الى امكانية تحقيق ذلك. وتدعم روح المبادرة في تفكيره ووجدانه، إنها تجعل المشاهد اشجع جناناً على افتراض التغيير وقبول الإقدام عليه. فما بالك بالتجديد الموضوعي للمسرح واثره الانساني والاجتماعي والفكري في الشخصية الفردية والشخصية القومية وفي اتخاذ موقفنا الصحيح على مسرح الانسانية الواسعة " (5).

إن المسرح المعاصر الجديد باعتماده على مفاهيم التجريب، يشيد عالماً جديداً وعلاقة جديدة بالزمان والمكان، وبالجمهور، وبفضاء الحركة المسرحية، وهنا تبرز أهميته في كونه حركياً متنامياً لا مألوفاً، يخلق علاقات مسرحية جديدة تقوم على أنقاض النص الدرامي المباشر، بوصفه نصاً وظيفياً يعتمد طروحات مسبقة. والحركة الحوارية المشهدية الجديدة في النص

المسرحي المعاصر تتجسد مهمتها الأولى في كونها ترفض الكيشيهات والوظيفة الايديولوجية في حد ذاتها، فالنص الوظيفي آني لا يتجاوز فضاء عتبة الستارة والصالة - بتحديد ميخائيل باختين لمفهوم فضاء العتبة في النص الروائي.

وحتى يمكن للمسرح أن يحقق غاياته الفكرية والجمالية، لابدّ من ادخال عناصر التجديد والتجريب.

> يقول الفريد فرج: "إن تجديد الفن عندي ضرورة والتزام، كما ان تجديد الفن المسرحي غايته تطوير ايقاع الحياة ذاتها وفتح ابواب الأمل في الوصول إلى المستقبل وتطوير التذوق والاحساس، وتجاوز الرتابة والتكرار، إن المسرح التجريبي والحديث من شانه ايضاً إثارة الدهشة واجتذاب ملكات التامل والتفكير. فالتجديد والتجريب يقوم بهما الفنان بروح المسؤولية، لا بمجرد روح التمرد على الأجيال السابقة او القيم الفنية الماضية"[6].

أمام التجريب المسرحي ينبغي على المسرح العربي الجاد أن يتخلص من رؤيته وطروحاته السياسية المباشرة، ذات الأفق الاستنتساخي والتبسيطي المختزل، فكلما طغت الشعارات السياسية باحتفاليتها الصاخبة، غابت الفنيات الأساسية من بنية النص المسرحي، ويتجسد هذا الغياب خاصة عندما يُمَسْرَحُ النص، إذ تَطغى الايديولوجيا والخطابية على الفعل المسرحي، في حين تغيب التقنيات والفنيات تدريجياً، يغيب الابداع ويحضر الكلام، يسود الصراخ، وتبهت الحركة المسرحية الابداعية، وحتى يستطيع الخطاب المسرحي المعاصر أن يقدِّم مقولاته الفكرية، لابدَّ من الاهتمام بالعناصر الفنيَّة

والجمالية، واعتماد المسرح على المقولة الفكرية وحدها لم يعد كافياً لولادة دراما جمالية وفنيّة، مهمتها تقديم الفن لجمهور متذوق يعشق الفن.

يقول المسرحي سعد الله ونوس:

" وصلت إلى إلغاء المسافة الفاصلة بين الخشبة والصالة، ووصلت إلى انّ المقولة الفكرية ليست كافية بحد ذاتها لأننا لا نعمل في ارض محايدة، إننا نعمل تحت وطأة تزييف الوعي.. وكان علينا ان ننتبه إلى انه لا يكفي ان نوضّح مقولتنا الفكرية لكي نتواصل مع المتفرج. بل يجب ان نجذب هذا الأخير، ونجد تعبيرات جمالية جديدة، تكون نوعاً من الرفض لما تسوقه وسائل الاتصال في مجتمعنا من تزييف، وفي الفترة الأخيرة يبدو لي ان الاهتمام بالجانب الجمالي يجب ان ياخذ مساحة اكبر في مجتمعنا. من هنا فانا لست قلقاً من الدور الجديد الذي يلعبه المخرج في حياتنا، فانا لا اعتبر نصوصي مقدسة بل هي نواة لعرض كبير" (7).

إنَّ المسرح هو من أكثر الفنون ديموقراطية، ولكي يستطيع تجسيد مفاهيم الديموقراطية، لابدَّ أن يحقق قدرته على الإنفلات مما هو سائد ومألوف، متمثّلاً روح الحرية، قافزاً فوق أسوار السلطة بأبعادها السياسية والاجتماعية والثقافية، ومبشِّراً بإعمال الشرخ فيها، أي أنه ينمّي الحركية المعارضة ضد سكونية الخطابات السائدة، وبالتالي يعوّد المتفرج على حساسية رؤيوية جديدة عن طريق استخدامه لمفاهيم التجريب واللامألوف، التي تساهم في تخليصه مع مرور الزمن من حساسيته التقليدية، ومن ثمّ توسيع طاقاته التخيلية. ولخلق فضاء تخيُّلي وجمالي يطرح ويجسّد قيماً فكرية وجمالية

انسانية في آن لابدَّ من التأكيد على القيم العقلانية والثقافية التي ثبت أنها الجديرة لقيام عوامل النهضة الفكرية والحضارية في المسرح والأدب والفن والحياة. ويوضِّح أحد المسرحيين دور العقلانية الثقافية حينما يتحدث عن تجربته المسرحية:

- "واعتقد اخيراً ان دور المثقف العربي في هذه المرحلة هو التاكيد بالدرجة الأولى على العقلانية التي ازدهرت في سبعينات هذا القرن، نعم علينا التاكيد على قيم العقلانية، وهو ليس مصطلحاًمستورداً من الغرب، بل هو مصطلح واقعي، وهو جزء من التراث العربي والاسلامي، ومن الضروري التركيز في هذه المرحلة على مجموعة من القيم: العقلانية اولاً، الديمقراطية ثانياً، إذ لا يجوز ان ندخل في دوّامة الارهاب والارهاب المضاد. وعلينا ان نتقن السماحة لنتعلم ونتدرب على الحوار... والهدف الثالث الذي ينبغي ان يسعى إليه المثقف، هو تحقيق الاستقلال على كل المستويات، اي القتال بكل ما لدينا من الامكانيات، اقتصادية وثقافية وبشرية لإنهاء هذا الوضع التبعي الذي يغيّبنا عن انفسنا"(8).

في المسرح الجاد تتساند المواقف الجمالية والفكرية، الفضاءات المحزنة المبكية، والمفرحة المشرقة في آن، المتعة والثقافة المسرحية العالية، استنفار الشرط الانساني وتجسيد هذا الشرط الكامن في الحساسية المسرحية الجديدة التي تعني رفض القولبة الفلسفية والايديولوجية، والخطب والشعارات السياسية، سواء أكانت وطنية أم قومية. ومن هنا "يمكننا القول إنّ الدراما هي أصلب شكل يمكن للفن أن يعيد بواسطته خلق الأوضاع الانسانية،

والعلاقات الانسانية، وهذه الصلابة مستمدة من حقيقة أنه في حين أنَّ أي شكل سردي للاتصال سيروي أحداثاً وقعت في الماضي وقد انتهت الآن، إلا أنَّ صلابة الدراما تتحقق بصيغة الحاضر الأبدية، ليس هناك وعندئذ، بل وهنا والآن"[9].

المسرح وفضاؤه هو رؤية للعالم VISION DE MONDE بتحديدات الناقد لوسيان غُولدمان لمفهوم الرؤية للعالم، من خلال فكره النقدي حول خصوصية النص الروائي ـ وإذ نستخدم في هذا المجال بعض مصطلحات النقد الروائي، وذلك لقناعتنا بأن النص المسرحي خطاب أدبي، ويمكن أن نستخدم إزاءه مصطلحات استُخْدِمَت في النقد الروائي والقصصي.

فالنصوص المسرحية يمكن أن تُدْرَسَ "على أنها نمط أدبي، أو على أنها شكل من أشكال الفن الحي ... فهي باعتبارها نمطاً أدبياً، يمكن ان تدرس بأنواعها المختلفة: مأساة، أو مشجاة (ميلودراما) أو هزلية، كما تدرس من زاوية مذاهبها الجمالية: من كلاسيكية، أو رومانسية، أو واقعية، وما إلى ذلك، من زاوية عناصرها الفنية الأخرى ذات التاريخ المعقَّد ـ من خلال تلك التقاليد التي تؤثِّر في اختيار الموضوع"[10].

المسرح هو رؤية، وبقدر ما تحاول هذه الرؤية أن تفسر البنيات الأساسية التي تشكل سطح الواقع وقعره وتركيبته الداخلية، وكافة العوامل التي ساهمت في بناء نسق هذا النظام التركيبي فإنّ ذلك يساهم في بلورة دورها، على المستوى الفني والاجتماعي والجمالي.

فـ"المسرح كالطاعون... لا لأنه ينتقل كالعدوى، بل بما هو رؤيا ومقدرة على تحويل الواقع" علي حد تعبير انطونان آرتو[11].

ويمكن اعتبار النص المسرحي الجاد اطاراً معرفياً يحيل إلى مرجعية ثقافية وحضارية واجتماعية قد تتحدد بزمان ومكان معينين، وقد تنفلت عن هذه البنية الثنائية (الزمان ـ المكان)، ليصبح الزمان والمكان في النص المسرحي بنية مفتوحة على عالم متنام واقعي ومتخيّل ومستذكر ومسترجع في آن. هذا الاطار المعرفي في بنيته العميقة يتناصّ مع قصة ذات حدث متنام عن طريق الشخوص المسرحية. حتى يمكن القول إنّ كثيراً من عناصر القص الروائي والقصصي نجدها في النص المسرحي، وربما من أهم هذه العناصر الحدث والحبكة والسرد ودور الشخوص بالاضافة إلى الرؤية التي يطرحها النص المسرحي، وهي في دلالتها العميقة رؤية قصصية. و"ما يعمله الكاتب المسرحي هو أنه يحكي قصة على المسرح من خلال الممثلين والأجهزة والملحقات المسرحية والمؤثّرات الصوتية. إنه يقدّم لنا الحياة على المسرح عن طريق اختيار حريص للعناصر الحيوية التي تعطينا بعد تجميعها انطباعية حقيقية عن الحياة، كما يوجد عادة في القصة التي يحكيها بعض من التعليق الضمني أو التصريح، أو نقد للحياة، أو للناس أو للأوضاع، وهذا النقد هو رسالة الكاتب المسرحي أو وجهة نظره الخاصة."[12].

والمسرح هو الصيغة النموذجية التي لها منطقها الخاص في فهم التجربة الانسانية بتوجهاتها كافة وامتدادها من خلال استخدام تقنيات الفضاء والحركة المسرحية، وأشكال التجريب، ويبدو مستحيلاً أن يؤدّي النص

الدرامي دوره وغايته الفكرية والجمالية إذا لم يضع الانسان في مقدمة إهتماماته.

فالطبيعة البشريَّة بشرِّها وخيرها وجمالها وقبحها، بتعدديتها الفكرية والرؤيوية، وبمجمل الشروخ التي تتعرض لها، وبمجمل الأحلام الملغاة التي عايشتها، بواقعها ووهمها وتخيُّلها وطموحها هي البنية الأساسية التي تشكِّل النص الدرامي، وهي بنية معرفية لا تنحصر في زمان ومكان محددين، بل تنمو في الماضي لتشكِّل خطاباً تخيليّاً يمتدّ صوب المستقبل أو خطاباً محتملاً في سائد الواقع.

و "يظلُّ مفهوم الدراما باعتبارها تجربة معرفية اساسية لحياة الإنسان تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية، او بين عالم الواقع وعالم الإحتمال مفهوماً علئماً، ودائماً يرتبط بطبيعة واقع ومنطق العرض المسرحي، كما يرتبط بطبيعة نشاة الدراما من الحاجة الانسانية التي تلبيها وهي الحاجة إلى المعرفة - اي إلى انتظام التجربة، او الافتراض الوهمي لتجربة ممكنة، في نسق تشكيلي مفهوم يمكن الاحتفاظ به في الوعي، بحيث يصبح جزءاً من المعرفة الانسانية، وبحيث يصبح جزءاً من تصوُّر الانسان لما هو محتمل في الواقع" (13).

والمسرح المعاصر الجاد تجربة ثقافية من أهم خصوصياتها أنها تنمو داخل حقل معرفي تاريخي وسوسيولوجي، أي أنها تحمل خطاباً اجتماعياً يتّخذ من الثقافة أداة وهدفاً، ومن التجربة الإنسانية من خلال الكشف عن بنياتها

الأساسية رؤية جمالية، ومتعة فكرية، كونها تغوص في أدقّ مشاعر النفس البشرية، بعاطفتها المتغيّرة، وانفعالاتها وحالاتها المَرَضِيَة والصحية، وفي المحصلة الأخيرة تتجسد مهمة هذه الرؤية في استحضارها حالة "التطهير" وفق مصطلح أرسطو، أو تنمية فهم الملتقي للإحساس بمتعة تغيير الواقع بمفهوم المسرحي العالمي برتولد بريشت.

إن "الدراماكوسيلة للتعبير والاتصال - بغض النظر عن كونها تحكي حكايا او تزوّد بنماذج حيّة من المواقف الاجتماعية - تهتم وإلى مدى بعيد جداً بإعادة خلق حالات الشعور الإنسانية، وبفتح المجال للمشاهدين ليشاركوا في المشاعر التي خليق بان يحرموا منها في اي ظرف آخر، وهي وسيلة لتوسيع مجال تجربتهم كمخلوقات بشرية وزيادة قدرتهم على ممارسة انفعالات اغنى وارهف وارفع." (14).

في نهاية هذه الدراسة الموجزة ثمة أسئلة تطرح نفسها: طالما أن النصّ الدرامي جنس أدبي مهم من خلال تموضعه بين الفنون الأدبية عبر أزمنة طويلة، فما موقعه من المقاربات النقدية التي عالجته، وما أهمية النقد بالنسبة إلى النص الدرامي سواء أبقي خطاباً مقروءاً أم حالفه الحظ ومُثّلَ على خشبة المسرح؟. إنَّ النقد بالنسبة إلى النصّ الدرامي عملية باتت مهمة جداً لدراسة بنياته، والكشف عن العوامل التي ساهمت وتساهم في تشكيل حقله المعرفي والاجتماعي والتاريخي الذي يمتح منه.

فإذا اعتبرنا أنّ النصّ الدرامي نص أوّل، فإن المقاربة النقدية له نص ثان،

وقد لا يوازي النص ٱلثاني النص ٱلأول، باعتبار أن النصّ الأول نص ابداعي من أهم خصوصياته أن عوامل الابتكار والخلق كائنة فيه، وإنه قادر على إثارة المتعة الجمالية بالنسبة للمتلقي له. أمّا النصّ الثاني فمهمته إضاءة النصّ الأول، وكشف جوهر العملية الإبداعية فيه، وهنا تكمن أهميته في كونه قراءة متأنية تساهم كثيراً في فكّ استغلاقات بنائه وآلية ابداعه.

ومن هنا يبدو "أنّ الاستغناء عن النقاد خسارة محققة بالنسبة للمسرح، ومن أجل ذلك يمكن أن يكون الناقد مخطئاً أو محقّاً، صاحب رأي ذاتي متعصب أو رجعي، أو متحيّز بصورة ميئسة إلى اتجاه من الاتجاهات أو ببساطة بعيد عن معترك الحياة. لكن الناقد حتى المبتدىء الضعيف الذي يتظاهر بمعرفة وعلم لا يقتنيه إنما يقوم بدور المهماز للممثّل والمخرج."[15]. قد تختلف المقاربات النقدية للنص ٱلمسرحي من قارىء إلى آخر، ومن ناقد إلى آخر، وذلك لتشعب الرؤى النقدية، واختلاف مكوّناتها، وتعدد المناهج النقدية، من المعالجات الخارجية للنصّ، ولبيئة مؤلفة، ونفسيته، وظرفه التاريخي والإجتماعي ورؤية صاحبه الايديولوجية والفلسفية، وعلاقة النصّ بالقارىء باعتباره هدفاً أولاً، إلى المقاربات البنيوية الداخلية التي تدرس النصّ من حيث بعده الاشاري، والدلالي والرمزي، وبنية اللغة وتركيبها الألسني والسيميائي، ومع ذلك يبقى النقد في الأخير مجرد قراءة ليس من مهمتها تقييم النص الدرامي، فمهمة النقد التفسير والتحليل، والكشف عن البنيات الجمالية، قبل أن يكون فرض وصاية على النص والمؤلف.

ويبقى العمل الفني "في أحد تعريفاته مجموع قراءاته المختلفة على مدى

العصور. والعمل الفني الخالد هو ذلك الذي يسمح بأكبر عدد من القراءات المختلفة التي تتم داخل أطر... مرجعية مختلفة"[16].

إذا كان النصّ الدرامي العربي لم تتبلور خصوصيته، وهويته بعد، ولا يزال يراوح في مرحلة التأسيس، و لاتزال اشكالية اللغة المكتوب بها قائمة، وهل ينبغي الكتابة بالفصحى أم بالدارجة المحلية؟، بالاضافة إلى أزمة النصّ الدرامي الجاد نفسه وتراجعه أمام طغيان النص التجاري الذي لا هوية له، إضافة إلى الاشكالية الحادة التي تفرضها أجهزة الرقابة الرسمية على النصّ، وتحدُّ من انتشاره.

أمام مجمل التحديات التي تواجه هذا النصّ يمكن القول إنَّ الخطاب النقدي المواكب للنص الدرامي ليس بأفضل حال منه. "فما أكثر الاختصاصيين والفنانين الذين تختلط في أذهانهم المفاهيم والمصطلحات، والمدارس والتجارب والأنواع."[17]

أمام اختلاط المفاهيم والمصطلحات من جهة، وأمام الترجمة المشوَّهة والمغلوطة لهذه المفاهيم من جهة أخرى بدا المصطلح النقدي العربي لا خصوصية له، وما استطاع أن يشكِّل منهجاً نقدياً واضح القسمات والرؤية.

ولذا فإن أهمّ ما يميّز الدراسات النقدية للمسرح العربي كونها وصفية وانطباعية وذوقية، وتتحكم فيها الأهواء والعلاقات والنزعات الشخصية، بالإضافة إلى النقد التبسيطي لسوسولوجيا المضمون أمام اهمال تقنيات الشكل وبنيته الجمالية. وما دامت الأحكام النقدية في جوهرها نسبية دائماً،

فإنها لا تشمل النصوص الدرامية كافة ولا الخطابات النقدية التي رافقتها، بل تبقى هناك أعمال عربية لها تميّزها وخصوصيتها سواء أكانت **هذه** الأعمال نصوصاً درامية أم مقاربات نقدية لهذه النصوص.

الهوامش والمراجع:

(1) فرنسيس فرجسون، فكرة المسرح، ترجمة جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987 ، ص50 .

(2) من هؤلاء المسرحيين عبد الحق الزروالي (المغرب)، فرج بوفاخرة (ليبيا) - دليلة مفتاح (تونس) وآخرون، مجلة اليوم السابع، مؤسسة الأندلس للطباعة والنشر، باريس، العدد 298 ، السنة السادسة، الاثنين 22 يناير 1990 ، ص33 .

(3) مارتن اسلن، تشريح الدراما، ترجمة أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى، 1987 ، ص13 .

(4) بيار أبي صعب، مجلة اليوم السابع، العدد 283 ، الاثنين 9 اكتوبر 1989 ، ص45 .

(5) الفريد فرج، اليوم السابع، العدد 295 ، 1 يناير 1990 ، ص41 .

(6) الفريد فرج، المرجع السابق، ص41 .

(7) سعد الله ونوس، مجلة اليوم السابع، العدد 293 ، 18 ديسمبر 1989 ، ص39 .

(8) سعد الله ونوس، المرجع السابق، ص39 .

(9) مارتن اسلن، تشريح الدراما، ص20 .

(10) فرد ب . ميليت ـ جيرالديس بنتلي، فن المسرحية ترجمة صدقي حطاب، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، لم يذكر رقم الطبعة ولا تاريخها، ص17 .

(11) عن/ بيار أبي صعب، مجلة اليوم السابع، العدد 289 ، 20 نوفمبر 1989 ، ص33 .

(12) لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، ترجمة أحمد سلامة محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، الطبعة الأولى، 1986 ، ص13 .

(13) د. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، الطبعة الأولى، 1986 ، ص17 .

(14) مارتن اسلن، تشريح الدراما، ص128 .

(15) لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، ص223 .

(16) د. نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، ص110 .

(17)د. رفيق الصبان، مجلة اليوم السابع، العدد 298 ، ص41 .

تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر

مسرحية الملك هو الملك/انموذجاً/.

محمد عبد الرحمن يونس

مدخل نظري:

المسرح ظاهرة ثقافية مهمة في حياة الإنسان الفكرية وهي لا تقلّ أهمية عن بقية الظواهر الثقافية الأدبية الأخرى كالشعر والقصة والرواية وغيرها. وعلى مستوى الشرط الإنساني، فإنّ هذه الظاهرة ساهمت في التركيز على أبعد خفايا النفس البشريّة وعلى هموم هذه النفس وتطلعاتها إلى أفق ذي فضاء مشرق إنسانياً وجمالياً.

و "المسرح كما يقول فاجنر هو فن من الفنون لأنه يعتمد في تكوينه ووجوده على معطيات أخرى كالأدب والتمثيل والتصوير والموسيقى والعمارة بالإضافة لعنصري الزمان والمكان."[1]

إنّ بنية المسرح هي بنية عميقة الإمتداد في فضاء الزمان والمكان، وبالتالي في فضاء التاريخ والمجتمع. وما يفرزه هذا المجتمع من ميثولوجيات وأساطير وخرافات، وأنساق ثقافية أخرى أثّرت وتؤثّر في تشكيل هذا المجتمع طبقياً وسياسياً.

والمسرح نصٌّ أدبي، مفتوح، على نصوص أخرى تمتدّ عبر ثنائية الزمان

والمكان. وبالتالي عبر البنية التاريخية، والثقافية لحدود الزمان والمكان.

وحيث أنّ النص الأدبي لا يمكن اعتباره منعزلاً ووحيداً، وغير متأثّر بالنصوص الأخرى، والبنى الذهنية والثقافية للمجتمعات التي يتشكّل النصّ من خلالها. فإن النصّ المسرحي لا يمكن أن يكون منعزلاً وأسيراً لبنيته الداخلية، بل إنه أكثر النصوص امتداداً وتداخلاً مع التاريخ والميثولوجيا والأساطير والتراث، لأنّ هذا النصّ أساساً وفي بنيته الداخلية يمكن أن يكون قصة قصيرة، أو طويلة، أو فصلاً من رواية، أورواية نفد ها، ثم يتحول بفعل تقنية الكتابة المسرحية إلى مجموعة من الحوارات المتداخلة، والمتراكبة فيما بينها، والتي تشكّل حدثاً درامياً يؤدي وظيفة أدبية وإجتماعية وثقافية وإنسانية.

ويمكن القول إنّ بنية النصّ المسرحي نفسه لأشدّ تأثيراً من بنية الخطابات الأدبية الأخرى، لأن النصّ المسرحي خطاب يحتمل الرواج والإتساع أكثر من النصوص الأخرى، باعتباره خطاباً مقروءاً، من جهة، وممسرحاً من جهة أخرى.

ولا نغالي إذا قلنا إنه يمكننا التأكيد على أن الشعوب التي تزداد لديها الحركة المسرحية نشاطاً وإبداعاً هي أكثر رقيّاً من الشعوب التي تضمر فيها الحركة المسرحية وبالتالي فالمسرح هو بنية حضارية مهمة من مجموع بنيات أخرى، تساهم في تقدّم المجتمع ورقيه ونموه. وإذا كانت صناعة السينما والتلفزيون والفيديو في أيامنا هذه، قد تطوّرت تطوّراً مذهلاً، وأدّت إلى تراجع المسرح، فلا يعني أنّ لهذه الفنون "السينما والتلفزيون" دوراً تثقيفياً أوسع من دور المسرح، بل يعني أنّ الجمهور نفسه بدأ يتراجع ثقافياً. وأصبح يميل إلى الإستهلاك

السلعي بشراهة ولذّة دون أن يفتح لطاقات عقله فسحة من التأمل والتخيل، ولأن هذا الجمهور اعتاد على الوجبات السريعة في حياته، من مجلات مصوَّرة، وأزياء جنسيّة فاضحة، ورقص عارٍ عنيف صاخب، وقتل وحشي، هذه الوجبات التي اعتادت على تقديمها شركات الانتاج السينمائية والتلفزيونية الأوروبية والأمريكية قد ساهمت بشكل فاعل في تدني مستوى الذوق الجمالي عند الانسان العربي، وعطلت من فاعليات طاقاته العقلية[2].

فإذا كانت هذه الشركات قد عمدت إلى تغذية النزعة الغريزية عند الإنسان، ووسّعت من خوائه العقلي، وعملت على تقديم الجسد الأنثوي تقديماً مثيراً وفاضحاً، إذ جعلته غاية كلية، وهدفاً مطلقاً يسعى الإنسان طيلة حياته لأن يلهث وراءه. فإنّ المسرح الجاد وسّع من طاقاته التخيليّة، وركّز على البعد الإنساني عند الجماعات البشرية، بالإضافة إلى ذلك فإنه "ينمي الجسد ويهتمّ به، فله دور في الاسترخاء وضبط الأعصاب وليونة الحركة والرشاقة، كما يعوّد الأذن على السماع الجيد، والعين على الإبصار الواضح، والعقل على الإدراك الواعي، إنه يجعل جميع الحواس منتبهة ويقظة"[3].

إنّ الوعي الحضاري الذي تقوم الخشبة المسرحية بالتركيز عليه وتنميته، وبثّه في جمهور المتفرجين من شأنه أن يعمّق الرؤية الجمعية عند هذا الجمهور، ويبرز دور الجماعة في التضامن والمحبة والتآلف، ويستنفر في هذه الجماعة بعدها الإنساني، ويقلل فيها نزوعها نحو الأنانية والفردية، وبالتالي يغذي حسّها الجمعي على حساب نزعاتها الفردية الضيقة.

ألف ليلة وليلة وتأثيرها في الأدب.

مجتمعات ألف ليلة وليلة، مجتمعات الشرق الغارقة بالسحر وشفافيته، مجتمعات الشرائح الإجتماعية المتفاوتة، مجتمعات الحلم والتخيّل والجواري والنساء والخمور والرقص والسلاطين والقضاة والخلفاء، مجتمعات المغامرة التي تدفع الخيال نحو مزيد من الإنطلاق والأحلام العريضة بالثروة، ثروة الأموال، والأجساد النسائية، والبذخ والترف، مجتمعات الفقراء المنسيين، والسفلة وقطّاع الطرق، والمهمشين اجتماعياً وإنسانياً.

هذا الفضاء الساحر العابق بتوابل الشرق ونسيمه وبساتينه وأنهاره، وسحر عيون نسائه وجواريه، وقاماتهن الممشوقة، كأعمدة الرخام، كان فضاءً ابداعياً ساعد كتّاب الأدب والمسرح، على تشكيل أعمال إبداعية مهمة. لقد شكلّت شهرزاد فضاء للتوق إلى الإنعتاق من رتابة الحياة ومللها، إلى خلق مناخ مؤسطر نام وغني، بمكوّنات الأحلام والمنى.

وانفتاح هذا المكان على بنيات معرفية متشعبة داخل أنظمة اجتماعية متفاوتة الثقافات والسياسات، جعله بؤرة خلاّقة لتوليد مزيد من النصوص الإبداعية، ومنها النصوص المسرحية.

فلا عجب أن نجد كثيراً من الكتّاب استفادوا من شخصية شهرزاد في بنائهم الدرامي لمسرحياتهم، كتوفيق الحكيم، وطه الحسين، وعلي أحمد باكثير، وعزيز أباظة، والفريد فرج، وسعد الله ونوس، وغيرهم.

ما من كاتب قرأ ألف ليلة وليلة إلاّ وتأثّر بها، وهذا هو سر عظمتها الأدبية.

والمسرح المعاصر استفاد منها، والمسرحيات التلفزيونية، وأفلام السينما كذلك، ويومياً تُعَامَلُ نصوص ألف ليلة وليلة، معاملة أدبية جديدة، وبطرق ورؤية مختلفة.

سعد الله ونوس في مسرحية الملك هو الملك استفاد من بنية الحكاية في ألف ليلة وليلة، وطوّر هذه البنية، وتوفيق الحكيم في مسرحيته "شهرزاد" وعزيز أباظة في مسرحيته الشعرية "شهريار" وعلي أحمد باكثير في مسرحيته "سر شهرزاد" والفريد فرج في مسرحيته "حلاّق بغداد"، كلهم استفادوا من بنية ألف ليلة وليلة، وجموح خيالها.

فقد استطاع علي أحمد باكثير أن يخلق من شهرزاد طاقة للحلم والتخيل، فأضاف بعدي الثورة والتحرر، والحلم بهما، من خلال استخدامه لشخصية الوزير نور الدين، والد شهرزاد. فإذا كانت الليالي لا تركّز على مفهوم الثورة ضد الخليفة، الطاغي، بل تعمل على ترويضه من خلال بنية القصّ، فإنّ المسرح المعاصر، والرؤية الحداثية المعاصرة لدور الأدب والفن، غيّرت من النسق التاريخي الذي تسير عليه الحكاية الجديدة، وأضافت إليه رؤية تثويرية وإنسانية، فشهرزاد لم تفكّر بالثورة، ولا والدها، من خلال النسق العام للحكايات، لكنّ الوزير نور الدين في مسرحية "باكثير" دعا إلى تغيير الواقع الموضوعي، ببنيته الفاسدة إلى واقع أكثر جمالاً، واقع تتحقق فيه العدالة والأمن، والسلام للمدينة العربية المنكوبة، وإذا كان علي أحمد باكثير لا يشير علنا إلى واقع الحكّام الظالمين في عهده من ملوك وأشخاص فسقة نصبّوا أنفسهم أئمة لمسلمي بلدانهم فإنّ مستوى الترميز يكشف أنّ استخدامه لشخصية شهريار وشهرزاد

في مسرحية "سر شهرزاد"، يتعلق ببنية الحياة التي عاصرها. إنّ ما يدور في قصر شهرزاد لهو صورة مقابلة لما كان يدور في قصور أئمة اليمن. ونذكر هنا أن قصور شهريار، وبنيتها الداخلية، تعرّض لها المسرحي المعاصر محمد الشرفي في مسرحيته الحديثة العجل في بطن الإمام[4]. إذ يتقاطع قصر الإمام في مسرحية الشرفي مع قصور شهريار من خلال المسرحيات العربية ومن خلال ما يدور فيها، انطلاقاً من البنية العامة لقصور ألف ليلة وليلة، بإعتبارها اطاراً مرجعياً، لقصور المسرح العربي.

وإذا كانت "حكايات ألف ليلة وليلة" تمثّل صوراً تاريخية صادقة، ومؤسطرة أحياناً لحياة المجتمع الشرقي في القرون الوسطى، وما كان عليه أهل هذا المجتمع، من طبائع وعادات، وأخيلة، وأفكار، وعقائد وآراء في ركوب الأسفار، وامتطاء البحار وبسالة المحاربين، وطموح المغامرين وما كان لهم من آراء في المرأة[5]. فإنّ المجتمع الشرقي في فضائه الحالي "زمانياً ومكانياً". لا يختلف كثيراً عن مجتمعات القرون الوسطى، في علاقة القامع بالمقموع، في علاقة الجسد البطريركي، بسلطاته ونفوذه، مع الأنثى المقموعة حالياً، والجارية في القرون الوسطى.

وعلى مستوى الترف والعربدة، والخمور والنساء، والرقص والفجور، فإنّ بنية القصور في القرون الوسطى، لا تزال آثارها واضحة في فضاء قصور الحياة المعاصرة، وإن كانت هذه البنية قد تطوّرت ودخلت عليها مؤثرات غربية جديدة، زادتها سحراً وغرائبية.

إنّ من يدخل قصر أمير عربي، أو ملك عربي، ويتأمّل بنياته الداخلية، ستتضاءل أمامه قصور الخليفة هارون الرشيد، وقصر محمد بن علي الجوهري، وقصر دنيا البرمكية، وقصور "جوهر تكني"، وقصور واق الواق، وهي قصور ذكرتها الليالي، وركزّت على فضائها الداخلي بجماليته وسحره وغرائبيته.

إنّ فضاء ألف ليلة وليلة فضاء يتيح للنفس البشرية، فسحة جمالية لمزيد من التأمّل في أحوال هذه الطبقات الاجتماعية التي ركّز السرد على إبراز علاقاتها، وعاداتها وأعرافها. لكنّ هذه الفسحة الجمالية لا تخلو من إحساس بالفاجع والقتامة، لمصير هذه الطبقات وخوفها ورعبها الدائم من سلطان عصرها، ولا عجب أن تعمل هذه الفسحة الجمالية، على مدّ العقل بمزيد من طاقات التخيُّل والحلم، وبالتالي مزيد من الإبداع، لأنّ الخيال والحلم في المسرح والأدب، هما من أهم مقوّماتهما. في دراستنا سنحاول أن نفهم النصَّ المسرحي الذي وظّف حكايات من ألف ليلة وليلة، وسنركّز على البعد السياسي والإجتماعي للنص المسرحي، وعلاقته بنصوص ألف ليلة وليلة، وندرس فضاء النص المسرحي، باعتباره فضاء منفتحاً على عوالم ألف ليلة وليلة، وندرس بعض مظاهر وسلوكيات الشخصية المسرحية لنقارنها ببعض مواقف شخوص ألف ليلة وليلة، ولن ندّعي في دراستنا هذه أننا استطعنا أن نتقصّى كل الملامح والرؤى التي تسم الشخصية المسرحية، وتحدد توجهاتها.

فتناصّ المسرح العربي مع شخصيات ونصوص من ألف ليلة وليلة ظاهرة مهمة، وجديرة بالدراسة، لما لهذا الأثر العظيم من تأثير في الفكر والفن والثقافة العربية والأوروبية على حد سواء.

فبعد أن تُرْجِمَ كتاب ألف ليلة وليلة إلى أكثر من لغة عالمية "صار الشرق للغرب مصدر سحر... ويبدو للغرب كأنه عالم الرفاهية والثروة والترف، وللكتاب نفسه الباع الأطول في هذا المضمار، وذلك لمهارة القاصّ في سرد قصصه بما يضيفه على الواقع من بحر الخيال.. ومما زاد في تركيز صورة الشرق السحرية في أذهان الغربيين، قصص الأدباء والمتأدبين من زائريه، الذين مزجوا ماشاهدوه في قصور الملوك والسلاطين، أو سمعوا عنه بالكثير من الخيال، أو وجدوا التفاصيل الواقعية التي تصف أسواق الشرق وبيوته كما يصورّها كتاب "ألف ليلة وليلة" حقيقة واقعية فظنّوا أنّ صورة المجتمع بأجمعها كما جاءت في الكتاب صورة واقعية"[6]. وتوظيف ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر ليس مجرد عودة إلى التراث، بل هو رؤية حداثية، وفعل حداثي جديد، يتعامل مع النصوص التراثية بمنظور جمالي وجديد، والعودة إلى التراث بما فيه من قيم ثقافية، وطاقات إبداعية خلاقة، لاتتنافى مع الرؤية الحداثية المعاصرة.

صحيح أنّ في التراث كماً كثيفاً متراكماً من مادة جامدة فقدت قدرتها على أن تعايش هموم الواقع المعاصر، وبنيته وطموحاته المستقبلية، لكن في هذا التراث ـ في نفس الآن ـ قيماً يمكن أن تظلّ جديدة وقادرة على تشكيل الرؤية الحديثة، لأنّ فضاء هذه الرؤية الحديثة يستمدّ تشكيلاته من التراث، والتاريخ، والواقع والمعاصرة، والأساطير قديمها وحديثها.

ونظراً لأهمية الرؤية التراثية وقيمتها فإنّ ثقافة العصر باختلاف توجهّاتها الفنية السينمائية والمسرحية، والفكرية الأدبية والثقافية، لم تستطع أن تتخلى

عن هذه الرؤية، بل بلورتها وطوّرتها، ولذا فإننا سنسمح لأنفسنا بالقول: إن استخدام التراث والأسطورة في المسرح هو رؤية حداثية، وكثيراً ما تكون رؤية تقدمية وطليعية كمسرحيات صلاح عبد الصبور، الأميرة تنتظر ومأساة الحلاج، والحسين تأثراً لعبد الرحمن الشرقاوي، ومسرحيات سعد الله ونوس، والفريد فرج، والكاتب التونسي عز الدين المدني وغيرهم. إنّ توظيف التراث الإسطوري في المسرح المعاصر يحيله إلى واقع سياسي وإجتماعي معاصر، فإذا كانت ألف ليلة وليلة نسقاً حكائياً وروائياً مضى وانتهى، فإنّ في حكاياتها قيماً حضارية يمكن أن تُطْرَحَ في المسرح المعاصر، ومن خلال هذه القيم يتم البحث عن بديل حضاري وإنساني. وبناء الحكايات في ألف ليلة وليلة، يجعل منها خطاباً أدبياً يمكن أن يكون رواية. أو قصة أو شعراً أو مسرحاً.

فتداخل الحكايات وتقاطع الأحداث، وتشابكها، وتداخل الحالات التاريخية والإجتماعية فيها، وتعدد الأصوات الساردة في الليالي، وبالتالي تعدد الرؤى الثقافية التي تطرحها هذه الأصوات يمكن أن يشكّل رؤية مسرحية، باعتبار المسرح خطاباً أدبياً، شفاهياً، يعتمد على تعدد الشخوص باختلاف قيمها، ومرجعياتها التاريخية والإجتماعية و "يتميز البناء الفني لألف ليلة وليلة بتقديم الحكاية الأصلية وتقطيعها عبر الليالي التالية بحكايات فرعية، وهذا التقطيع في الحكايات عبر الليالي هو الأداء الفني المميّز في ألف ليلة وليلة للتشويق وشدّ المتلقي إلى نهاية الحكاية الأصلية، التي ترتدّ إليها كل حكاية من الحكايات الفرعية بالعودة إلى الحكاية

الأصلية."[7]ومن خلال هذا البناء الفني استطاع المسرح العربي المعاصر أن يطرح رؤيته السياسية في نسق الحكايات.

مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس.

من المعروف أنّ هارون الرشيد في حكايات ألف ليلة وليلة يضجر، وأمام الحالة هذه إمّا أن يدعو نديماً ليسامره، أو خليعاً ليسليه، وإمّا أنه يخرج متنكراً في زي التجار هو ووزيره جعفر البرمكي وسيافه مسرور، وأحياناً نديمه أبو نواس.

ولقد استفاد سعد الله ونوس من بنية الخروج التنكرية هذه، ففي إحدى الحكايات يخرج هارون الرشيد مع وزيره جعفر متفقّداً الرعية ليلاً، فيسمع رجلاً يقول:

"آه لو كنت ملكاً لأقمت العدل بين الناس وفعلت كذا وكذا..." .

وفي حكاية أخرى، يخرج هو ووزيره والسياف مسرور، طالبين الأنس والعربدة بعد أن ضاقت بهم قصورهم، فيتعرّفون على محمد بن علي الجوهري الذي يدّعي أنه خليفة، ويتصرف كالخليفة تماماً، ويظّلون يتلذذون في مراقبة الجوهري وجواريه، وفق حفلة تنكرية في زي التجار.

تقول الحكاية: "ومما يُحكى ان الخليفة هارون الرشيد قلق ليلة من الليالي، قلقاً شديداً فاستدعى وزيره جعفر البرمكي وقال: إنّ صدري ضيق ومرادي في هذه الليلة ان اتفرج في شوارع بغداد وانظر في مصالح العباد بشرط ان نتزيا بزي التجار حتى لا يعرفنا احد من

الناس، فقال له الوزير: سمعاً وطاعة، ثم قاموا في الوقت والساعة، ونزعوا ما عليهم من ثياب الافتخار، ولبسوا ثياب التجار وكانوا ثلاثة، الخليفة وجعفر ومسرور السياف، وتمشّوا من مكان إلى مكان حتى وصلوا إلى الدجلة فراوا شيخاً قاعداً في زورق فتقدموا إليه وسلموا عليه، وقالوا له:

ياشيخ إنّا نشتهي من فضلك وإحسانك، ان تفرّجنا في مركبك هذه وخذ هذا الدينار اجرتك ...

قال لهم:

من ذا الذي يقدر على الفرجة والخليفة هارون الرشيد ينزل في كل ليلة بحر الدجلة في زورق صغير ومعه مناد ينادي ويقول: يا معشر الناس كافة من كبير وصغير وخاص وعام وغلام وصبي، كل من نزل في مركب وشقّ الدجلة ضربت عنقه او شنقته على صاري مركبهِ، وكانكم به في هذه الساعة..." (8)

ومنذ البداية يقرر سعد الله ونوس أنّ تحليل بنية السلطة وخطاباتها الفكرية، لن يتم إلاّ بواسطة أنظمة التنكر والملكية المستمدّة من ألف ليلة وليلة، ولكي تتم عملية التحليل لبنى هذه السلطة، فكرياً، وسياسياً، وإجتماعياً، فإنّ ثمة مغامرة يقوم بها الشخوص، وحتى تكون هذه المغامرة خطاباً ساخراً ومعرّياً دون أن يؤدي بالشخوص المسرحية إلى الصدام مع أنظمة السلطة، فإنّ الكل يقرر أنّ ما يقومون به مجرد لعبة تنكرية:

"عبيد: "منادياً وسط الضوضاء" هي لعبة!

ابو عزة: هي لعبة.

الملك: نحن لعبة" (9).

و حتى تُتاح للشخصية مساحة من الحرية الفكرية والسياسية، لكي تطرح رؤاها لا بدّ من اللجوء إلى اللعبة، التي ينبغي لها أن تعرف منذ البداية ما هي حدود هذه الحرية الفكرية، ومتى يجب أن تستمر اللعبة، ومتى يجب أن تتوقف، داخل حيّز المسموح والممنوع.

-"عرقوب: ..المهم اخيراً استقرت بلادنا الميمونة على الحكمة القديمة المامونة: المسموح على قدر الممنوع.

السيّاف: تمام.. المسموح على قدر الممنوع. وفي التوازن السلامة والأمان" (10).

وفي إطار الممنوعات، والمحرّمات التي تفرضها بنية السلطة داخل أنظمتها الفكرية، فإنّ ممثل السلطة "السياف" يسمح للشخصيات بالتخيُّل والوهم والحلم، لكن أن يتحول الحلم إلى رؤية جمالية، قادرة على أن تنفذ إلى بنية السلطة وخطاباتها فإنّ ذلك يبقى محظوراً، ولا يسمح به السيّاف:

-"عرقوب:ان نحلم !.

السياف : مسموح.. ولكن حذار..

عرقوب: ان يتحول الخيال الى واقع.

السياف: ممنوع" (11).

أمام خطاب "السيّاف" الفكري، وتقديره لما هو مسموح وما هو ممنوع، تضطر الشخوص إلى أن تفكّر من خلال دائرة تُحَدَّدُ بالخيال والوهم، والحلم، ليصبح الوهم فضاء الحكاية وفضاء المسرح، لكنه لن يكون فضاء الرؤية المسرحية، التي يؤكّد الشخوص على طرحها، من خلال لعبة الوهم والخيال، لأن الحلم من خلال اعتماده على مستويات الترميز، يستطيع أن

ينفذ إلى واقع المشاهد للخطاب المسرحي.

." ميمون: إذن نحن الآن في مملكة خيالية.

عزة: وحكاياتنا وهمية.

الملك: نعم.. نعم ما هي إلاّ حكاية وهمية.

عرقوب: ونحن نحلم. لكل واحد حلمه، يلازمه مثل ظله، (ينادي) احلام.. احلموا جميعاً: الأحلام مسموح بها".

السيّاف: ولكن حذار.

عرقوب: لا.. لا.. هي احلام فردية لا تتحد، ولا تفعل، (يكرر النداء) احلام.. احلموا جميعاً.. الأحلام مسموح بها"[12].

السيّاف يرفض الحلم باعتباره وعيا جميعاً"، لأنَّ تحوّل الحلم من رؤية فردية، إلى رؤية جمعية، قد يؤدي به إلى الانتقال من حيّز الوهم إلى حيّز الواقع.

ولذا فالأحلام الجمعية، والتي ستؤدي بدورها إلى وعي جمعي، يهدد بنية السيّاف الفكرية، هي في إطار المحرّمات، وهي خارج الرؤية التي استقرت عليها منظومة المملكة، "المسموح على قدر الممنوع".

ومن خلال دائرة الأحلام الفردية، فإن الشخصية "عزّة" ابنة "أبو عزة" الذي يحلم أن يكون سلطاناً للبلاد تحلم هي بأجواء السحر والرومانسيات الغائبة، والفارس الأبيض، والحقّ والخير والجمال، هذه المفاهيم التي حلمت بها بعض شخصيات ألف ليلة وليلة، الشخصيات المستلبة في مدن الليالي، المختنقة تفاوتاً طبقياً، واجتماعياً.

." عزة: (بحياء، عيناها حالمتان.. عرقوب يتاملها بوجد) سياتي

من بلاد بعيدة. يدخل المدينة كالريح أو كالعاصفة. وجهه شمس ورخام، ونظرات عينيه ضربات خناجر برّاقة،سيفزع الرجال من نظراته، ويهرولون الى البيوت، فتخلو الشوارع ، وتختبىء التفاهة.. وهو يخترق المدينة سيعطّر هواءها الفاسد، وينقّي جوّها المسموم بالجور والذل. كالريح او كالعاصفة سيخترق الشوارع حتى يصل اليّ، يصبح وجهه مرجاً اخضر، ونظراته عشباً ندياً، لن تكون لغة أو كلاماً"، ستتلاقى اللهفة مع اللهفة، ونرتبط كخصلتين في جديلة، ثم نذهب بعيداً.. لا ندري الى اين، ولكن بعيداً.. بعيداً ..الى بلاد هواؤها نقي، وايامها فرح وضوء، الناس فيها اسوياء، ولا ينفقون كالكلاب في الجوع والذل، لا ادري اين. لكن بعيداً.. بعيداً.. بلاد هواؤها نقي، وايامها فرح وضوء. إني انتظره ولن اتعب من انتظاره" (13).

إنّ فكرة الانتظار واللهفة والتوق جسّدتها حكايات ألف ليلة وليلة. وإذا كانت "عزّة" هنا تنتظر فعلاً تثويرياً، يحقق للمدينة السلام والأمان، والرقي، عن طريق فارس أحلامها، فإن فكرة الانتظار التي طرحتها حكايات ألف ليلة وليلة تحددت في مستويين:

الأول: انتظار الشخصية المسحوقة طبقياً، لقريب أو حبيب، أو صديق، لكي يساعدها على التخلص من واقعها القائم، أو من مأزق صعب.

الثاني: الشخصية النسائية التي تنتمي إلى الطبقات الحاكمة، أي بنات السلاطين والأمراء والوزراء، شخصيات لا تنتظر أية ثورة، ولا علاقة لها بها، فهي لا تفكر إلا بمزيد من الترف والقصور والثروة، والعقود والجواهر

والأحجار الثمينة، التي يقدّمها لها الفارس، وتتركز أحلام هذه الشخصيات، في كونها أحلاماً ذات طبيعة سلعية واستهلاكية، فجلّ أحلام هذه الشخصيات، تتركز في القدرات الجسدية ـ وتحديداً الجنسية التي يحققها الفارس للأميرة، ولذا فإن هذه الأحلام لا تخرج من مورفولوجيا معيَّنة، لمجموعة من الرجال والأمراء، الذين يتميَّزون عن غيرهم، بثرائهم الفاحش، وجمالهم الخارق، وأشكالهم الخارجية المتناسقة وتحديداً قدرة هذه الأشكال على تغييبهن في فضاء اللذة والحلم، وأجواء السحر، والمدن المسحورة والقصور المزخرفة، البديعة في تخطيطها الجمالي، في حين أن حلم "عزَّة"، هو حلم بعيد الغور، يرتبط أولاً و أخيراً بفكرة التثوير، وتحقيق العدالة الإجتماعية في مملكة فسد هواؤها، وتسممت بنيتها بالجور والذلّ، وتلذذ سيافوها بالقتل والبطش، حتى باتت هذه المهنة مصدراً للسعادة، إذ يستعذبها صاحبها ويقدّسها، ويجد فيها لذة لا تعادلها لذة، باعتبارها مستمدَّة من شهوة السلطة والحكم.

يقول السيَّاف في المسرحية: "القلوب الضعيفة تظنُّ أنّ قطع الرقاب مهنة كريهة. وهناك عقول خائرة تتوهم أنّ سيافاً مثليَ لا يذوق الراحة في رقاده. ولكن أقول، وأنا أعرف جيداً ماذا أقول. هذه المهنة تسكرني باللذة أي نشوة حين أهوي بالبلطة! أي نشوة حين يتدحرج الرأس! أي نشوة حين تنبثق نوافير الدم أكثر من النشوة! هي رعشة حسيَّة لا توصف. لقد ذاقها الملك مُرَّة. لا أدري من أين جاءته تلك النزوة، نفّذ أحد الأحكام بنفسه فأدركت من رخاء حركاته أنه تذوَّق تلك الرعشة، لم ألمح وجهه إلا خلسة ولكن شعرت أنّ نظرته

تختلج فيها الغيرة آه.. إ ذا لم أبق السيّاف فماذا أستطيع أن أكون! أقول وأنا أعرف جيداً ماذا أقول.. لا شيء مجرد ظلٌ أو غبار."[14] إنّ فكرة اللذة برؤية حمّامات الدم، ورؤية الرؤوس المتساقطة هي فكرة طرحتها شهرزاد في معظم حكاياتها، ومن يقرأ ألف ليلة وليلة جيداً، سيُذْهَلُ من ظاهرة القتل، وأبعادها النفسية والإجتماعية، فلقد قدّمت شهرزاد ملوكاً "ظلمة"، وأمراء فاسقين يعبثون في أبناء ممالكهم، ويستعذبون قتل معارضيهم، إنّ لذة القتل في ألف ليلة وليلة، لا يعادلها إلا لذة الجنس، والشهوة إلى امتلاك الجواري والسراري والمحظيات لدى ملوك ألف ليلة وليلة.

وعموماً تتميّز المأثورات الشعبية العربية بنظام معرفي تتحدد فيه ظاهرة القتل والسطو، والنهب كبنية مهمة ورئيسة في هذا النظام لأن هذه البنية تدفع الحكاية إلى النمو والتعقُّد، وبالتالي تجعل هذه المأثورات نصوصاً منفتحة على التاريخ والميثولوجيا، والعادات والأعراف الاجتماعية، وأحياناً نلاحظ أن ظاهرة القتل هي التي تدفع الحكاية إلى الذروة.

ومن المأثورات الشعبية التي يكثر فيها القتل: ألف ليلة وليلة بالدرجة الأولى، وسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة بني هلال، وسيرة الأميرة ذات الهمة، والزير سالم، وغيرها. والنظام المعرفي الأساسي في ألف ليلة وليلة هو نظام القتل والخيانة. يضبط شهريار وأخوه شاه زمان زوجتيهما وهما في حالة خيانة، مع عبيد القصور فيقوم كل منهما بقتل زوجته، ويستمر شهريار في قتل نساء مدينته، إلى أن تأتي شهرزاد التي تبدأ بدورها، تسرد لفعل القتل، باعتباره مظهراً من مظاهر النظام البطريركي الأبوي، الذي تحكّم في

بنيات مجتمعات الليالي.

ومن مظاهر فعل القتل على سبيل المثال: المقطع الآتي من حكاية الملكة بدور بنت الملك الغيور وعلاقتها بقمر الزمان ابن الملك شهرمان:

- "فإنه لما راى ما جرى من ابنته ضاقت عليه الدنيا لأنه كان يحبُها فلم يهن عليه امرها فعند ذلك احضر المنجمين والحكماء واصحاب الأقلام. وقال لهم من ابرا ابنتي مما هي فيه زوّجته بها واعطيته نصف مملكتي. ومن لم يبرنها ضربت عنقه، ويعلّق راسه على باب قصري، ولم يزل يفعل ذلك إلى ان قطع من اجلها اربعين راساً." (15)

يبدأ المشهد الأول من المسرحية بلافتة تقول:

- "عندما يضجر الملك يتذكّر انّ الرعيّة مسليّة، وغنيّة بالطاقات الترفيهية." (16)

عندما تستعذب السلطة السياسية في مملكة المسرحية، فكرة تعذيب الناس واذلالهم على المستوى الإنساني، فإنّ الملك يجد في هذه الرعية المستلبة فسحة جمالية لتسليته.

والتساؤل الذي يطرح نفسه: ما هو مدى العلاقة الانسانية الأخلاقية القائمة بين المواطن والسلطة؟ إنّ القطيعة المعرفية الكائنة بينهما، لا تترك أي حسٍّ إنساني ووجداني، أن يتشكل في جو العلاقة بينهما. بل إنّ سادية السلطة تتعزز بفكرة تعذيب الآخرين. فبدلاً من أن تكون همومهم ومآسيهم دافعاً لتعديل سلوك السلطة، وبالتالي إنصاف المواطنين، فإنّ هذه المآسي تصبح لوحة ترفيهية،

يتلذذ الملك بمشاهدتها، وإذا كان بإمكاننا "تناول الأعمال الفنية بالدراسة والتحليل ليس فقط باعتبارها مضموناً أدبياً أو فكرياً تتداخل فيه مجموعة من العلاقات الثقافية التي تحمل المعنى، ولكن يمكن دراسة تلك الأعمال باعتبارها شكلاً يحتوي على خصائص ومقومات تتصل بالتقدم التكنولوجي والصناعي والفكري والفني في نفس الوقت"(17).

فإننا لن نقوم بدراسة الشكل لأنه فضاء حرّ سائب. ولا يمكننا تحديد عتباته(18).وجماليات انسيابه إلا إذا مُثّل على خشبة المسرح. وتمّ مشاهدته وتحويله من خطاب كتابي إلى خطاب شفاهي.

إنّ الحالة الإجتماعية للرعيّة، في أنظمة الملك وأورقة دولته حالة مزرية ومتدنية فقراً وبؤساً، والملك غارق بالترف والبطر، والضجر، وحتى يزيل ضجره، فإنّه يقرر أن يضحك على عقول رعيته، ويعابثها بدلاً من أن يحلّ مشاكلها الصعبة:

" - الوزير: هل يسرُّ عالي المقام تصريف بعض الشؤون العاجلة؟

- "الملك: ليس هناك ما هو عاجل، حين يكون مزاجي غير معتدل." (19)

يساعده في ذلك ثلة من بطانته المهترئة، التي تتملقه وتدين له بالطاعة العمياء، وتزيد من عبثه وفجوره، وطغيانه، كلما اقترب عيد تتويجه.

- "الملك: سنوات بعدها سنوات، وانا على هذا العرش؟.

الوزير: سنوات كلها كالسنابل المباركة، سنزين البلاد كعروس، ونقيم افراحاً لم يعرف الناس لها نظيراً، بعض ارباب الأسواق اختار

الذهب والأحجار الكريمة، وسوق الحرير سيكسو المركب ب...

الملك: (يقاطعه محتداً) هل تحاول ان تبهرني؟ ام ان الملك لا يستحق هذه الهدايا الهزيلة؟.

الوزير: معاذ الله!.

الملك: كم عرفت هذه البلاد ملكاً مثلي؟.

الوزير: وحتى ولو فكّرنا بالمؤسسين الأوائل، فإنّ كل الذين سبقوك يبدون ظلالاً شاحبة، تتقلص امام نورك الوهاج، اي ملك استطاع أن يحفظ هذا العرش كل هذه المدة! اي ملك انعش هذه البلاد بعد طول اختناق!. اي ملك امّن هذا الاستقرار وحقق هذا الازدهار. اي ملك كان مثلك ملكاً!.

الملك: كثيراً ما اشعر ان هذه البلاد لا تستحقني." [20].

ومع تطور الحدث الدرامي سنلاحظ أنّ المسرحية تركّز على رؤية سياسية، وهي أنَّ تغيير الملوك، وتغيير أشخاص السلطة، لا يغيّر أنظمة السلطة الفكرية والسياسية، بل أنّ التغيير لابد أن يكون جذرياً وشاملاً، ينطلق من البنى التحتية للمجتمع. ليتصاعد هرمياً إلى رأس السلطة، وكل تغيير، للبنية الفوقية، لا جدوى منه، لأنه لا يغيّر من نظام المجتمع وطبقاته، والبنية الفكرية له.

وهنا لا يستطيع الدارس أن يعزل السياسة عن المسرح، ولا المسرح عن السياسة، "لكن تبقى هناك مسألة نسبية.. هناك مسرح سياسي تماماً.. له ملامح معينة، يأخذ كل القضايا السياسية بالدرجة الأولى وهذه هي المسرحية السياسية المتكاملة."[21].

إلاّ أنّ مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، ليست مسرحاً سياسياً بحتاً، وحتى وإن حاولت تحليل بنية السلطة، داخل أنظمة التنكر والملكية، بل هي محاولة جادة لتطويع تراث ألف ليلة وليلة في المسرح المعاصر.

إنّ سعد الله ونوس يومىء "إلى حلم الثورة العربية، من خلال مركّب مسرحي، عربي جديد، يجمع بين التراث والمعاصرة، بين أسلوب البناء الفني لألف ليلة وليلة بعد تطويره بما يناسب حداثة فن المسرح ورؤيته السياسية الواعية."[22].

فالبنية التراثية لنصّ الليالي تشكّل حقلاً مرجعياً يعتمد عليه الكاتب "ونوس" في صياغة مسرحيته، وهذا لا يعني أنّ المسرحية، لا تستفيد من الواقع المعاصر، بل هي محاولة إيجاد صيغ مشتركة بين أنظمة الملكية في ألف ليلة وليلة ونظام القرون الوسطى ومجتمعات الإستبداد الشرقي التي نسجت منها شهرزاد لياليها.

ومن خلال هذا الحقل المرجعي "ليالي ألف ليلة وليلة" يظهر بحث الإنسان عن مستقبل جمالي أفضل، ويظهر الصراع بين الثنائيات الضدية "الملك والوزير من جهة، "وعزّة وأم عزّة وعبيد" من جهة، فأمام التفسخ الاجتماعي والسياسي والإنساني في مملكة الملك لابدّ أن تكون هناك وجوه جديدة من قاع المجتمع تبحث عن حل إنساني وجمالي، ويمثّل هذه الوجوه "عزّة وعبيد"، وبالتالي فالمسرحية تركّز على البعد الإنساني في محاولة بحثه عن مستقبل بديل مغاير لأنظمة الملكية، وجبروتها وطغيانها. ويبقى "الإتجاه

الرئيسي عند الفنان هوالإنسان بكل ما يحمله الإنسان من مشاكل وبالذات من حلم بمستقبل أفضل"[23].

أمام بنية نظام الملكية، ونظام البطش والعبث بمشاعر المواطنين، واعتبارهم حالة عرضية مهمتها الترفيه عن الملك عندما يضجر، تعلن الشخصية المسرحية مشروعها البديل:

> ـ "عبيد:... في هذه المرحلة يجب ان ننظّم السباق بشكل محكم، هم يمعنون في الإرهاب، ونحن نمعن في التنكر، التناقضات تنمو، وحركتنا تشتدّ، ينبغي ان نتوافق مع اللحظة المواتية، لا نبكّر ولا نتاخر.. لدي ايضاًما اقوله، ينبغي ان ننظّم عملنا في المدابغ، ولكن الوقوف هنا غير مامون.. بعد غد عند المقبرة الشرقية، الله يخلي شبابك" [24].

لم يستفد سعد الله ونوس من بنية النصّ الأسطوري في ألف ليلة وليلة، فحسب، بل استفاد من بنية المكان أيضاً، فالمكان باعتباره فضاء مفتوحاً على البنية التاريخية والإجتماعية والسياسية لليالي، فإنه كفضاء بديكوره وبشكله، يحدد ملامح البنية التاريخية من جهة، وملامح الشخوص التي تتفاعل مع نسق هذه البنية من جهة أخرى. ففي المشهد الثاني، نلاحظ أنّ بيت أبي عزّة هو صورة لبيوت الطبقات الوسطى، طبقات التجار في ألف ليلة وليلة. فهو "طراز عربي، دار واسعة في صدرها بابان يفضيان إلى الغرف، على اليمين باب عريض يفضي إلى الطريق، عزّة تشعل قنديلين معلقين في الجدار."[25].

وداخل هذا الفضاء تتحدد الحركة المسرحية مشيرة، إلى سلوك الشخصيات في المسرحية، إذ تتقاطع الملامح العامة لهذا السلوك مع الملامح العامة لأنماط سلوك شخصيات ألف ليلة وليلة، ففي المشهد الرابع "المواطن أبو عزّة يستيقظ ملكاً". نلاحظ أن المخدع الملكي لأبي عزة هو مخدع يتكرر في عشرات من ليالي ألف ليلة وليلة، وخاصة ليالي هارون الرشيد.

وحتى أنّ الحوار المسرحي داخل هذا الفضاء يستمدّ بنيته اللغوية، من البنية اللغوية العامة لألف ليلة وليلة:

- "في المخدع الملكي. ميمون منهمك بتدليك قدمي ابي عزّة، يبدو التدله على قسماته، وبين حين وآخر ينحني ويلثم إحدى قدميه. يرفع ابو عزّة راسه ينظر الى ميمون، ثم يغمض عينيه بسرعة ويدفن راسه في المخدّة.. ميمون: "وهو ينحني على القدم" اسعد الله صباح مولاي، وافاض عليه الخير والبشر.

ابو عزّة: ما اعذب الأحلام!.

ميمون: جعل الله ايام مولاي مشرقة ودائمة الخضرة في الحلم واليقظة "[26].

لقد كانت جواري هارون الرشيد وعبيده، وخدمه في ألف ليلة وليلة يقبّلون رجيله يومياً، وتقوم جاريتان من جواريه بالنوم واحدة عند رأسه، وأخرى عند رجليه، وهو مستمتع حالم، مغمض العينين، كما حالة أبي عزّة[27].

إذا كان استخدام الأسطوة في الخطاب الأدبي سواء أكان مسرحياً أم غيره "يعتمد أبطالاً آلهة أو أنصاف آلهة لهم أداؤهم المميّز"[28]، فإنّ توظيف الأسطورة في مسرحية سعد الله ونوس، لم يكن بحاجة إلى هؤلاء الأبطال

الآلهة، أو أنصاف الآلهة، بل اعتمد على شخوص من قاع المجتمع، بأحلامهم وأمانيهم، ولغتهم العادية جداً، والسهلة، بحيث أننا لن نجد لفظة واحدة في مسرحية الملك هو الملك تحتاج إلى معجم لفهمها.

إنّ انتقال مستوى الأسطورة من بعديها التاريخي والأسطوري، إلى مستوى الواقع الإجتماعي للإنسان المعاصر جعل الشخصية العادية "أبو عزّة" يتكيّف مع واقعه الجديد، بعد أن أصبح ملكاً، إذ أتقن دوره بمهارة فائقة، توهم الدور، فأتقنه وبرع فيه، وألتصق بثوبه الجديد، وتصرّف كالملك الحقيقي، و كخليفة ثان، بدلاً من هارون الرشيد.

- "محمود: الملك الذي تسميه ابله، استطاع ان يكشف ما يجري في بلاده.

مصطفى: اكاد اجن، ما معنى هذا كله؟.

محمود: لا شيء إنه مولانا الملك يلتصق اليوم بردائه كما يلتصق الجنين برحم امه، ويمسك صولجانه كانه حبل المشيمة، لو كان بالأمس كذلك، لفعل ما يفعله الآن، دون زيادة او نقصان" (29).

وإن تغيرت الوجوه المسرحية، في مستواها الطبقي، تبعاً لموقعها في الحقل السلطوي، فإنّ النظام العام لبنية السلطة هو واحد، ولذا فانتقال الشخصية من مستوى الفرد العادي، إلى مستوى آخر، أي من طبقة إلى أخرى لا يجعلها متميزة في رؤيتها الإنسانية والأخلاقية، ولا حاملة لهموم طبقتها السابقة، فالسلوكيات واحدة في فهمها لبنية مؤسسة السلطة، وتقمّص هذه البنية والتعامل مع الطبقات التي أدنى منها، فأبو عزّة عندما

تحوّل من إنسان ينتمي إلى الطبقة المتوسطة، ثم إلى انسان مسحوق يشكو ظلم الملوك وبطشهم ويدعو إلى التغيير، ثم إلى شخصية تتربع على عرش السلطة، مكان الملك الأصلي، فإنه تنكّر لكل قيمه الإنسانية والمبدئية، وتنكّر لأبناء طبقته، ولم يكتفِ بذلك بل تنكّر لأقرب المقربين إليه ـ ابنته عزّة وزوجته ـ فعندما تشكو له زوجته ـ بصفته ملكاً ـ ظلم الشهبندر والشيخ طه لزوجها ـ المواطن أبو عزّة، فإنه يردد نفس مقولات السلطة السابقة، ونفس المنظومة الفكرية التي يؤمن بها الوزير السابق.

تعرض أم عزّة قضيتها أمام زوجها "الملك" قائلة:

> ـ "عندما تسقط الذبيحة يا مولاي، لا تستطيع ان تخفي لاسوأة ولا عورة، هذه هي الحقيقة، زوجي عديم الحيلة، وفي هذا الزمان يُؤكَلُ من لا يحسن التحايل والإحتيال، ترك له ابوه فضلة رزق ومال، ولصغر سنه، جعل عليه وصياً الشيخ طه، رجل واسع الذّمة يا ملك الزمان، يبيع لحيته ودينه لقاء الدرهم، اراد ان يلتهم الميراث كله، ولم نستطع ان ننتزع من مخالبه إلاّ النصف او اقل، شكوناه القاضي، فما انتفعنا شيئاً، لفّ بنا ودار، وبلغ ما فيه النصيب، ثم طردنا بعد تقريع وتانيب."[30].

ويكون حكم الملك على القضية التي طرحتها زوجته، نفس أحكام الملك السابقة:

> تقول ام عزّة، "للمنا ما بقي عندنا، جمعناه، وفتح به زوجي محلاًلتجارة القماش في السوق الكبير، في البداية مشت الأحوال حسنة، راج البيع وكَثُرَت المعاملات، لكن اولاد الحرام اكثر من اولاد

الحلال، ضاقت عيون التجار، وعلى راسهم الشهبندر الأكبر، فنصبوا لزوجي مكيدة فاحشة، ولقلّة حيلته لم ينتبه إلاّ بعد ان اوقعوه، وإلى الافلاس رموه، لم نفهم كيف جرى الأمر، كل ما عرفناه انه من عمل الشهبندر وشركاه، لم تبقَ في هذه الأيام اخلاق، او نمم، نهشونا يا ملك الزمان كما تُنْهَشُ الذبيحة، ومازالت حالنا تسوء" (31).

فيجبيها الملك مبرراً ما فعله الشهبندر، باعتبار "الشهبندر سلطة تجارية تقف مساندة للملك أبي عزّة". بعد أن كان خصمه الرئيسي أيام كان أبو عزّة مواطناً عادياً:

- "كل ما فعله الشهبندر، وهو ما يفعله دائماً، انه حمى نفسه ورزقه، التجارة حلال والمنافسة حلال، حين فتح زوجك محلّه لم يتفق مع الشهبندر، صار خصماًومنافساً، لم يسرقه احد او يغشّه، وإنما ورّط نفسه في مبارزة، اكبر من مقدرته وإمكانياته، وكانت النتيجة انه خسر وافلس.. نعم لكل واحد الحقّ في المبارزة، ولكن للآخر الحقّ في ان يكسب المبارزة، كان بالأحرى ان توجّهي شكواك ضد زوجك، فهو سبب كل بلائك، ولأنه قليل الهمّة، عديم الحيلة" (32).

ويبقى الملك في سياق التاريخ هو الملك، في كل الأنظمة وفي كل الأمكنة والأزمنة، وعلاقته بالرعية هي علاقة القامع بالمقموع، علاقة الجلاد بالضحية، فانتقال "أبي عزة" من وضعه الطبقي المسحوق إلى وضعه السلطوي جعل منه شخصاًفاقداً لكل ملكاته الانسانية، وتحركت فيه شهوة وقمع السلطة، حتى لأقرب الناس إليه، زوجته، وابنته.

- "إنّ الملك حين يعلّق عزمه على إثبات ان العرش على مقاس الرجل والرجل على مقاس العرش إنما يريد في الحقيقة ان يجد تبريراً إنسانياً واخلاقياً لمنظومة الوظائف والعلاقات التي تشكّل بنية السلطة، وان يضع الانسان قبل البنية وهذا هو لبُّ التفسير الأخلاقي للتاريخ[33].

ولا يكتفي الملك "أبو عزّة" وهو على عرش السلطة، بحكمه على المواطن "أبي عزّة سابقاً" بالتجريس؟ بل يحكم لوزيره عرقوب، بأن يتزوج "عزّة"، وتكون جارية في قصره، بعد أن تنكّر لها، وسأل وزيره عرقوب فيما إذا كان يعرفها:

- "الملك: ايها الوزير، هل تعرف هاتين المراتين؟.

عرقوب: "يفاجا ويرتبك" مولاي.. ربما صادفتهما مرّة في إحدى الجولات.

الملك: تعرفهما ام لا؟.

عرقوب: ومولاي الا يذكر انه رآهما من قبل؟.

الملك: لا. ومولاك هو الذي يسأل فاجبه"[34].

إنّ تنكّر أبي عزّة لإبنته وزوجته، وطلبه من زوجته أن تكون ابنتها زوجة لوزيره عرقوب، أو خادمة له، ليس إلا بنية مهمة من بنيات النظام الطبقي، بإنحرافاته التاريخية، وتكريسه لنفوذ الأقوياء والأغنياء، مقابل سيادة الدونيّة للعبيد، والذين أُجبِروا على أن يكونوا عبيداً وجواري في نظام كل ما فيه منتهك ومستلب.

وهذه مفاهيم ركّزت عليها شهرزاد في معظم حكاياتها في ألف ليلة

وليلة، لكنّ شهرزاد قدّمت مفهوم العبودية والقتل والتجريس، على أنَّه قدر تاريخي وحتمي للمجتمع، ولا مفرّ منه في نظام الملكية أي أنَّها ألغت مفهوم الثورة عند الطبقات الإجتماعية.

إذا كان صوت السارد في ألف ليلة وليلة، أدان الملوك الظلمة من خلال حكايات كثيرة، فإن سعد الله ونوس استمدّ من هذا الصوت رؤيته المسرحية ليدين الواقع ويعري بنياته السياسية والاجتماعية، فملوك هذا الواقع ليسوا بأفضل من ملوك ألف ليلة وليلة.

ورؤية ألف ليلة وليلة كرؤية، قصصية، سردت تاريخاً مشوباً بالأسطورة، وأظهرت بعض الملوك، في مظهر البطش وآخرين في مظهر عادل، ولقد تعاطفت شهرزاد "الراوي" مع هارون الرشيد تعاطفاً واضحاً فظهر مرّات كثيرة، حاكماً عادلاً، ولكنَّ هذا لم يمنعها من أن تسخر منه، ومن بنية دولته سياسياً وطبقياً، تعظّمه من جهة، هو وتربة أجداده الطاهرة، ومن جهة أخرى تُفْقِدُه مظاهر وقاره ليصبح عبثيّاً، مستهتراً، فانياً عمره في الرقص والخمر والجواري.

وهذا يجعلنا نرى أنّ الأصوات الساردة في الليالي ليست واحدة، بل تتعدد في الحكاية الواحدة زماناً ومكاناً، وهذا التعدد عائد إلى تعدد الأمكنة الجغرافيّة، وتعدد الأزمنة في الحكاية الواحدة، لأن نمو الحكاية واشتمالها على حكايات أخرى، يفترض تعدد الأزمنة والأمكنة، وبالتالي تعدد البيئات الاجتماعية التي نسجت منها الحكاية رؤيتها القصصية، وهنا يمكن القول إنَّ

السرد وظيفي في الليالي، يرتبط ببنية السارد الإجتماعية والسياسية[35].

هذه البنية التي أحبَّت حاكماً، وكرهت آخر، اختلفت عند السارد الواحد، فتارة يتعاطف مع حاكمه، وتارة يقدح فيه، في حين أن سعد الله ونوس، لم يترك ميِّزة جمالية واحدة للملك، إذ تضافرت أصوات الشخصيات المعادية للملك، وركَّزت جميعها على ظلمه، وجبروته، ودعت إلى الثورة عليه والإطاحة به.

لقد أدانت المسرحية نظام التنكر ونظام الطبقات، وفق رؤية ايديولوجية أدانت التاريخ والحاضر، والتشويهات، التي يقوم عليها نظام السلطة كافة.

أمام تنكُّر الملك لزوجته وابنته، يطلب من وزيره عرقوب، أن يسجّل حكمه على القضية التي طرحتها زوجته أم عزَّة قائلاً:

- "حكمنا على زوج هذه المراة بالتجريس، يُدَارُ به كل اسواق المدينة، من الباب الصغير الى الساحة المركزية، وقسمنا لهذه المراة جعالة سنوية مقدارها خمسمائة درهم، يدفعها الوزير من ماله، ومقابل ما يدفعه، تعهد إليه هذه الفتاة، وله ان يتزوجها، او ان تكون جارية في قصره"[36].

كان يحلم أبو عزَّة عندما كان مواطناً بسيطاً أن يشنق الشيخ طه بعمامته، وأن ينتقم من شهبندر التجّار، وتجّار الحرير كافة، ومصادرة أموالهم وإعدامهم. لكنه عندما يستلم السلطة، يتعاون مع الشيخ طه، وشهبندر التجّار، اللذين كانا أول المهنئين له. فهو في نهاية المطاف ممثّل لبنية السلطة القمعية عبر تسلسلها التاريخي، وعبر رموزها، وأدواتها، وهو ليس "سوى

تجريد رمزي تتكثّف فيه قوى النظام وأدواته، وهو لا يستطيع أن يكون عادلاً، ولا رقيق القلب ولا كريماً بمعزل عن، وقوف تلك القوى والأدوات. إن قدره هو أن يعي شرطه كتجريد رمزي لها، وأن يحافظ عليه، دون ذلك مصيره أن يُخْلَعَ، ويُلْقى في فجوة النسيان أو الموت، في هذا المنظور لا يمكن في الأنظمة الطبقية إدانة الحاشية وتبرئة الملك، وكما أن تغيير بعض أفراد الحاشية، لا يحلُّ مشكلة الواقع السياسي فإنّ استبدال ملك بملك هو أيضاً لا يغيّر شيئاً جوهريّاً في الواقع، مادام ذاتهباقياً"[37].

وكما كان الرشيد في الليالي يجد متعة في التنكُّر بزيٍّ التجّار، ثم الخروج إلى الأسواق، والتجسس على العباد، أو مداهنتهم واقناعهم بالسماح له، للدخول بصحبتهم، ليشاهد جواريهم، ويستمتع بغنائهن، وأحياناً يطلب واحدة منهن زوجة له من سيدها، عندما تنتهي لعبة التنكر، ويكشف القناع عن وجهه أو يكشفه له وزيره جعفر، كان يقول لصاحب المنزل: "تأدَّب أنت في حضرة أمير المؤمنين" كما في حكاية علاء الدين أبو الشامات. كذلك كان الملك عند سعد الله ونوس، يستلذّ برؤية مملكته غارقة في الإستلاب والخنوع، والدوران حول الدرهم واللقمة، يقول لرزيره:

- "عندما اصغي الى هموم الناس الصغيرة واراقب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكره، لي في حياتهم الزنخة طرافة لا يستطيع اي مهرّج في القصر ان يبتكر مثلها، واليوم.. هناك شيء آخر.. انا ايضاً لي إبتكاري، اريد ان اعابث البلاد والناس. منذ ان التمعت الفكرة في ذهني، بدات الحيويّة تدبّ في اوصالي ايها الوزير.. احضر لنا الثياب التنكريّة"[38].

يعري المقطع السابق البنية العامة لمجتمع الطبقات في نموه التاريخي، فالمواطنون العاديون غارقون في همومهم، وأحلامهم في الحرية والفرح والخبز، في حين أن بطر السلطة يستفحل عبثاً بحياة المدينة وأهلها، إذ بدلاً من أن يتألم الملك - بإعتباره حامياً ومسؤولاً عن المدينة ونظامها - لما يجري في مدينته من مآس وجوع، فإنه يستلذّ لرؤية مدينته تلتهب بالمأساة وسعيها المحموم وراء لقمة العيش. ألم يسلتذ نيرون، وهو يرى روما تحترق؟. ألم يسلتذ الرشيد، وهو يتجسس على مدينته الغارقة بالفضائح والعربدات الجنسيّة، والبؤس، وذلّ الحاجة، عن طريق سلطة الحكي، وهو يستمع إلى الناس ليرووا له مغامراتهم، وعن طريق فضاءات مجالس الرقص والخمور والجواري؟. ألم يستلذ وهو ينهي حفلته التنكرية، ويتقدَّم الناس إليه، ويقبّلون رجليه، ويطلبون منه الأمان والصفح؟.

إنّ امتداد السلطة التاريخية عبر الفضاء الزماني، يمثّل حلقة وصل بين الماضي والحاضر، فالملك هو الملك، فإذا كان قديماً قد أذلّ الناس، واهلك الأهل والضرع، فإنه في نسق الحياة الجديدة، وفي ظلّ أنظمة التنكّر، يظلّ ملكاً يتلذذ بعذاب شعبه، إنّ عبثه بالبلاد والناس يشكّل له مصدر سعادة.

ويرى بعض الدارسين وعلماء النفس أن سبب الافتتان واللذة التي يشعر بها الجلاد أثناء رؤيته لضحيته تتعذب يعود "إلى العنّة أو البارانويا (جنون العظمة) أو الشعور بالدونيّة أو الساديّة، وأعاده البعض إلى حنون فطري يعيق حركة الضمير"[39].

إنّ الرؤية الساديّة التي تتلذذ بعذاب أفراد المملكة في مسرحية الملك هو الملك، لها فضاؤها المنفتح على فضاءات تاريخية وأسطورية، تشكّلت منذ البدايات التاريخية لبزوغ السلطة، وعصور الاضطهاد والاستبداد في المجتمعات البشرية.

إنّ أهمية النصّ المسرحي تكمن في قدرته على إقامة علاقات مع الواقع، ثم تحليل هذا الواقع وتفكيكه إلى بنيات يتمّ الانطلاق منها، لفهم هذا الواقع، وهنا يمكن إرجاع بنيات هذا الواقع إلى حقولها المرجعية والثقافية التي سادت في ظلّ التطور التاريخي والأسطوري للمجتمعات البشرية، ولا يكتفي الخطاب المسرحي العربي بمحاولته تفكيك بنيات الواقع وتحليلها، بل كثيراً ما يعمد إلى الانفتاح على النصوص الأخرى النثرية والشعرية، باعتبارها فضاء إبداعياً جامعاً لنصوص متعددة.

إذ إنّ النص المسرحي يتناصّ مع فضاءات هذه النصوص سواء التاريخية أو الأسطورية منها، أو الشعرية، أو النثرية، كما هو الحال في مسرحية الملك هو الملك، التي تأثّرت بنصوص ألف ليلة وليلة، وبنصوص شعرية أخذت طابعاً غنائياً فولكلوريا، واحتفالياً، وهي تلك المقطوعات القصيرة التي تنشدها الجوقة متملّقة الملك:

- "أنت مولانا الكريم | سدت بالملك العظيم.
فابقَ يا نسل الكرام | في نعيم لا يرام.
بالغاً كل المرام | في صفا حسن الختام.

البشر في جبينه والخير في يمينه.
فاحفظه يارب السما معززاً مكرماً"[40].

وهنا يمكن القول: "إنّ كل نص يّقبل قراءات جديدة دائماً ولكن بترابطات مغايرة. وإنّ كل نص يّشير إلى غيره في النهاية"[41]. وذلك لأنَّ كل "نصّ يتضمن وفرة من نصوص مغايرة يتمثّلها ويحوّلها بقدر ما يتحول ويتحدد بها على مستويات متعددة"[42].

ولا يكتفي النصّ المسرحي بالتركيز على بنيته الجمالية الداخلية، بل كثيراً ما يعمد إلى كشف العناصر البنيوية والجمالية التي يتناصُّ معها. من هنا فإنَّ سعد الله ونوس استفاد من بنية حكايتين من حكايات ألف ليلة وليلة، على مستويين:

- 1 - مستوى اللغة المسرحية، إذ إنّ كثيراً من مفردات المسرحية "الملك هو الملك" تناثرت في سرد ووصف حكايات ألف ليلة وليلة، وقد استفاد الخطاب المسرحي من طاقات اللغة الإيحائية في الليالي على مستوى الحلم والتخيّل والاستذكار، ووظّف هذه الطاقات في بنية الإيحاءات الرمزية.. التي ركّز عليها.

- 2 - ومن مستوى ثان، قدّمت نصوص ألف ليلة وليلة، فضاء مسرحياً مشبعاً بالدلالات السياسية والإجتماعية، فإذا كانت الحكايات في ألف ليلة وليلة، تشير إلى البينات الأساسية في علاقات المجتمع الشرقي الاستبدادي، مجتمع القرون الوسطى، فإنها تصبح في النصّ المسرحي مشيرة إلى علاقات

الاستبداد القائمة بين الملك ـ السلطة ـ من جهة، وبين رعيته المستلبة من جهة أخرى عبر التطور التاريخي الذي يسم الحياة المعاصرة برمتها، داخل الأنظمة الملكية المعاصرة، من هنا فإن فكرة التناص intertextualite التي استفاد منها سعد الله ونوس، جعلت النصّ المسرحي منفتحاً على سياقين اجتماعي وتاريخي بما يحمله من دلالات أسطورية وتراثية، واجتماعي معاصر، بما يحمله من دلالات سياسية وإنسانية تتعلق بأنظمة السلطة، سواء على مستوى التنكر والوهم، أو مستوى الواقع.

يمعن الملك الأصلي قبل أن يتنكّر في الارهاب والسطوة، ويتخلى عن ردائه لأبي عزّة، الذي بدوره يتنكر في هذا الرداء، ويلتصق به، ويزداد سطوة وبطشاً إذ ليس أمامه إلاّ حتمية السطوة والبطش، وتعزيز ايديولوجيا المملكة، وبنائها الطبقي والهرمي، بحيث يستحيل إصلاح ما فسد إلاّ بحلٍّ جذري في ظلّ أنظمة التنكر، ويعي ذلك عبيد من البداية، رافضاً أية حلول تخديرية:

ـ "زاهد: الا يمكن ان تكون بعض الاجراءات الاصلاحية التي تخدّر هي الاخرى طريق مفتوحة؟.

عبيد: لم يعد ذلك مجدياً، ليس امام النظام الآن حتى لو تغيّر الملك إلاّ طريق وحيدة ممكنة هي الارهاب، فهل نعطيه الذريعة، ونقدّم انفسنا الضحية؟." [43].

يؤكّد سعد الله ونوس من خلال الرؤية الايديولوجية التي تُفَسَّر بها أنظمة الملكية وتاريخ التنكر أنّ تغيير الملك، لا يغيّر من بنية المجتمع الطبقي، ولا من أدوات هذا النظام الطبقي، بل اصبح "أبو عزّة" أكثر تمسكاً بالبلطة،

وألغى الخيال الجامح للتغيير، ومنع الأحلام سواء أكانت فردية أم جمعية:

- "الملك: من الآن فصاعداًاللعب ممنوع.

المجموعة: (وراءه) اللعب ممنوع.

الملك: والوهم ممنوع.

المجموعة: الوهم ممنوع.

الملك: والخيال ممنوع.

المجموعة: الخيال ممنوع.

- "يصفّق الشهبندر والإمام" .

الملك: والحلم ممنوع.

المجموعة: الحلم ممنوع " (44).

وحتى يتحقق الحلم بالعدالة، وإزالة كابوس المجتمع الطبقي، لابدّ من إلغاء التنكر، وما يفرزه من طبقات، إذ يتنكّر البعض منها ليحكم ويستغلَ ويستلذّ لعذاب الآخرين ويفرض على الآخرين أن يتنكروا ليخدموا، ويُضطهدوا، ويُستَلبوا في ظلّ أنظمة الملكية.

وتنتهي المسرحية بصوت المجموع الانساني، وبوعيه لحركة التاريخ، في تشكّلاتها الجديدة، وطموحها لمستقبل جديد وبديل:

- "المجموعة (معاً): تروي كتب التاريخ عن جماعة ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء، فاشتعل غضبها، ونبحت ملكها، ثم اكلته. في البداية شعروا بالمغص وبعضهم تقيا، لكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى الناس وراقت الحياة، ثم لم يبقَ تنكُر ولا متنكرون " (45).

إن مسرحية الملك هو الملك محاولة جادة لمعالجة القضايا الانسانية المعاصر، من خلال العودة إلى التراث، وتحديداً نصوص ألف ليلة وليلة. وثمة تناسق بين المسرحية من حيث شكلها وبناؤها الفني، وبين مضمونها التاريخي والسياسي، وهي شهادة ضد العصر بكل ما فيه من مآس، إنها تجسيد لطموح الإنسان الجديد، لأن يعيش عصراً جديداً، مغايراً للعصور الوسطى، وعصور النظام البطريركي في بدايات تشكّل الدولة الاسلامية وامتداد نفوذها شرقاً وغرباً مروراً بالأنظمة الاجتماعية المعاصرة.

هوامش الدراسة ومراجعها

(1) د. محمد خريسات، مجلة المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، عمّان، العدد التاسع 1985م 1986 ص 82 .

(2) محمد عبد الرحمن يونس، من دراسة له بعنوان: تأثير السينما الامريكية على سينما البلدان النامية، مجلة الحكمة، اتحاد الكتاب اليمنيين، عدن لعام 1992م.

(3) د. محمد خريسات، مرجع سابق مذكور، ص 83 .

(4) سيصدر للباحث محمد عبد الرحمن يونس دراسة لهذه المسرحية في إحدى المجلات العربية قريباً.

(5) طاهر الطناحي، ألف ليلة وليلة، طبعة دار الهلال (الخاصة المهذبة)، القاهرة،

بدون تاريخ، ص 5 .

وانظر كذلك: عبد الجبّار محمود السامرائي، مجاة آفاق عربية، بغداد، العدد الخامس ، يناير 1983 ، ص 92 .

(6) عادل عبد الله، ألف ليلة وليلة، وصورة المجتمع العربي، مجلة حوار، العدد الأول 1964 ، ص 83 .

وكذلك عبد الجبار السامرائي، مرجع مذكور.

(7) أحمد محمد عطية، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الأول، يناير، فبراير، مارس، 1987 ،ص 50 .

(8) ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، طبعة بدون تاريخ، ص 682 - 683 .

(9) سعد الله ونوس، الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت لبنان، الطبعة الرابعة، آذار (مارس)، 1983 ، ص 5 .

(10) نفسه، ص 7 .

(11) المسرحية، ص 7 .

(12) المسرحية، ص 8 .

(13) المسرحية، ص 10 .

(14) المسرحية، ص 11 .

(15) ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، بدون تاريخ، ص 111 - 112 .

(16) المسرحية، ص 14 .

(17) د. نسمة أحمد البطريق، مجلة المسرح، العدد الخامس، يناير، فبراير،

مارس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988 ، ص 13 .

(18) فضاء العتبة، مصطلح من استخدام ميخائيل باختين، في تحليله لروايات ديستوفسكي.

(19) الملك هو الملك، ص 15 .

(20) المسرحية ص 16 - 17 .

(21) أحمد عبد الحليم، من حوار أجراه سمير كرم، انظر محاورات معاصرة في المسرح العربي، المطبعة الحديثة، حماة، سوريا، الطبعة الأولى، 1979 ، ص 189 .

(22) أحمد محمد عطية ، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد الأول، يناير، فبراير، مارس 1987 .

(23) سعد أردش، محاورات معاصرة في المسرح العربي، مرجع سابق ، ص 58 .

(24) المسرحية، ص 27 .

(25) المسرحية، ص 29 .

(26) المسرحية، ص 63 .

(27) ألف ليلة وليلة، دار العودة، بيروت المجلد الأول، بدون تاريخ، ص 186 ، من حكاية التاجر أيوب وابنه غانم.

(28) المنصف السويسي، محاورات معاصرة في المسرح العربي، مرجع سابق، ص 141 .

(29) المسرحية، ص 84 - 85 .

(30) المسرحية، ص 93 .

(31) المسرحية ، ص 93 .

(32) نفسه، ص 97 - 98 .

(33) د. نهاد صليحة، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد السادس، ابريل، مايو، يونيه، 1988 ص 55 .

(34) المسرحية، ص 94 - 95 .

(35) محمد عبد الرحمن يونس، من داسة له بعنوان: نقد خطاب الحب والسلطة في تاريخنا الليلي، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، طرابلس، العدد /72/، السنة الرابعة عشر، نيسان 1993 .

(36) المسرحية، ص 98 .

(37) سعد الله ونوس الملك هو الملك، ايضاحات، المسرحية، ص 116 .

(38) المسرحية، ص 19 ـ20 .

(39) عن زهير الجزائري، جريدة الحياة، لندن، العدد 10594 الأحد 9 فبراير 1992 ، ص 14 .

(40) المسرحية، ص 15 .

(41) هشام علي، مجلة الثقافة الجديدة، وزارة الثقافة والاعلام، عدن، العدد 7 لعام 1987 ، ص 121 .

(42) جوليا كريستيفا، عن المرجع السابق، ص 121 .

(43) المسرحية، ص 27 .

(44) المسرحية، ص 109 - 110 .

(45) المسرحية، ص 111 .

تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح الحديث،

د. منذر رديف العاني،

مسرحية سر شهرزاد لعلي أحمد باكثير.

لقد استفاد علي أحمد باكثير من ألف ليلة وليلة في مسرحيته (سر شهرزاد) كثيراً وأضاف إليها بعداً جديداً ورؤية جديدة، ويبدو لنا أن خروجه عن النص الأصلي كان لغاية في نفسه، لعله تكثيف المسرحية لغرض الملاءمة بين النص التاريخي والواقع الذي كان يعيشه الكاتب ساعتئذ، فقد كثف الفضاء المكاني وجعله ملائماً لنص المسرحية إذا اكتسبت هذه الإضافة هيكلاً نفسياً وتراجيدياً وشغلت حيّزاً واسعاً من عالم المسرحية وحركات شخوصها.

فحركات شهريار مثلاً لم تكن بهذه الدرجة من الوضوح وغير محاطة بهذه الهالة من التكثيف النفسي والتراجيدي، لقد بدأ باكثير مسرحيته وقلب شهريار مفعمٌ بالحب والسعادة، يحب زوجته الأولى حبّاً جمّاً، بل أنه يهوى حتى وسائد بدور.

- "شهريار: (يتمتم) يا لي من هذا العبير.. آه لو أمكن تقطيره كما يقطر ماء الورد والياسمين، إذاً لضمخت به جسدي بل لشربت منه حتى ترتوي

هذه الكبد الحرَّى ويبرد هذا الغليل، (يتلفت يميناً وشمالاً كأنه يحس أن يرقبه أحد ثم يتوجّه ناحية السرير فيجعل يده بطناً وظهراً حتى إذا بلغ الوسائد ضمّها بشدة وأهوى عليها يوسعها لثماً."[1].

ثم انقلبت هذه السعادة إلى جحيم لا يطاق بسبب حادثة العبد الأسود معها ثم وقوع الاختيار على شهرزاد ضمن العذارى التي صار الملك شهريار يختارهن ليقضي مع كل واحدة ليلة.[2].. لقد ارتفع الألم الانساني في قلبه وشرب همّه حتى الثمالة وراح يصبُّ نار غضبه عليهن.

لقد جعل باكثير من كثرة جواري شهريار سبباًفي أن تدبّر بدور حادثة العبد الأسود، وكان هذا علاجاً نفسياً له مما كان يعانيه.

بدور: فراش الجارية التي قلبتها ايدي النخاسين احبُّ إليه من هذا الفراش المصون وقهقهات ندمائه المعربدين بين رنين الكاس والطاس ودخان الحشيشة والأفيون اندى على كبده من بسماتي البريئة الطاهرة (تتنهد)

اواه من ظلم الرجال. ما بالنا معشر النساء يُطلب منا التزام العفة بينما لا يلتزمها رجالنا ولا يعباون بها ابداً.

القهرمانة: هكذا هم يا مولاتي مذكانوا وهكذا نحن.

بدور: ساريه الآن إننا نستطيع ان ننتقم إذا شئنا.. اذهبي جمانة وقولي لزوجك.. يحضر العبد الذي طلبته منه.

القهرمانة: (في ارتياح) لكن هذا الأمر مهول يا مولاتي.

بدور: لا مناص من هذا العلاج، لن ينفع فيه غير هذا.

القهرمانة: الا تؤجلين ذلك إلى وقت آخر؟.

بدور، كلا قد أجلت ذلك مراراً، ولم يعد يحتمل التأجيل انطلقي يا جمانة." [3].

وهكذا تدبّر بدور حادثة العبد الأسود، حتى إذا دخل شهريار ارتاب من الأمر فقتل الإثنين معاً.

إنّ خروج باكثير عن النص الأصلي كان لتخليص شهريار من عُقدهِ النفسيّة والإجتماعية والعودة إلى الحياة الطبيعية ومحاربة للنوازع الشريرة ومقاومة للمغريات الجسدية، فأذكت هذه الحادثة الصورة الدرامية في المسرحية وسارت بها إلى حالتي الصراع ورصد المتناقضات والادراك الشامل للحياة من جوانبها كافة،يقول النص الأصلي "فرجع ودخل قصره فوجد زوجته راقدة في فراشه معانقة عبداًأسود من العبيد، فلما رأى هذا، اسودّت الدنيا في وجهه وقال في نفسه إذا كان الأمر قد وقع وأنا ما فارقت المدينة فكيف حال هذه المرأة الخائنة إذا غبت عند أخي مدة، ثم أنه سحب سيفه، وضرب الاثنين وقتلهما في الفراش."[4].

إنّ خروج باكثير عن الموروث قد أعطى في تقديرنا للأسطوره ـ ألف ليلة وليلة ـ أو الرمز بعداً أعمق وزاد في القدرة الإيحائية وأعطى للصراع الدرامي بؤرة واسعة وسيَّر شخوص مسرحيته، نحو التداخل الواقعي والخيالي ومزج الألوان وذلك لمحاربة النوازع الشريرة، والكاتب الحق من استطاع أن يفعل ذلك[5]. "لقد وضع باكثير نصب عينيه ما يمكن أن يُسَمَّى.. عقدة شهريار، وكان هدفه تحرير شهريار وقام هذا التحرير على أساس نفسي، إذ جعل معنى آخر غير معنى الخيانة الذي استقرّ في نفس شهريار وكان السبب في

عذابه وعذاب الناس معه فقد جعل باكثير هذه محاولة من جانب بدور لإمتحان حبّ شهريار لها ومدى غيرته عليها فبدور هي التي دبّرت الحادث، ولم يكن في تقديرها أنه سيتطور إلى القضاء عليها وعلى العبد جميعاً"(6).

لقد عقدت شهرزاد العزم أن تهزم شهريار وأن يعود رجلاً سويّاً بعد أن تخدعه بقصصها وتسافر به إلى اللانهاية، وبالطاعة والذلّ وممارسة الخديعة توصي الأم ابنتها إن رغبت في المحافظة على حياتها.

- "امّ شهرزاد: إني اعرف فيك عنفاً وجراءة فإياك يا بنتي ان تتطاولي عليه. اخفضي له جناح المسكنة والطاعة، تذكّري ان امك ستموت بعدك غمّاً وتذكّري والدك فإن ايامه معدودة.

شهرزاد: بل ساعيش لكما، وتعيشان لي، ثقي يا اماه بان الله معنا." (7).

وفي النصّ الأصلي ثمة اتفاق بين شهرزاد وأختها الصغيرة دنيا زاد وهو بعد أن يقضي الملك حاجته من شهرزاد جاءت دنيا وتقطع الحديث الذي يدور بينها وبين الملك بدخولها عليهما وترجو من أختها أن تحدّثها بحديث غريب تقطع به وحشة الليل ويكون الخلاص من القتل.

أمّا باكثير فقد جعل هذا الاتفاق وراء ظهر المسرحية، وقدّمت المسرحية هذا الإتفاق بشكل جديد من دون أن تتدخل في حركات الشخوص تدخلاً يمسخ النص، ذلك أنّ شهرزاد أخبرت شهريار أنّ أختها حضرت لتزفّها مع والدتها وقريباتها وغلبها النوم فنامت تحت السرير دون أن تعلم

بهذا الأمر:

. "شهرزاد: (بصوت خافض كانها تنفي ان تسمع احداً غيره) رويدك يا مولاي، لسنا وحدنا في هذه الحجرة.

شهريار: دعيني من الا عيبك.

شهرزاد: وحياة راسك يا مولاي انّ اختي راقدة خلف هذا السرير.

شهريار: اختك.

شهرزاد: نعم. اختي دنيا زاد.

شهريار: "وينظر حيث اشارت فيرتد دهشاً ويتغير لونه" .

ويليها ماذا جاء بها هنا؟

شهرزاد: (في رقّة) حضرت تزفّني يا مولاي مع والدتي وقريباتي ثم ابت إلا ان تلازمني وغلبها النوم فنامت في هذا المكان." [8].

وتعرض الأخت الصغيرة دنيا زاد نفسها على الملك في أن يعدل بينها وبين أختها وترجوه أن يبقيها معه:

دنيا زاد: مولاي يجب ان تعدل بيننا نحن الأختين فإما ان تبقينا عندك او تطردنا من عندك، معاً." [9].

إنّ اختلاف البنية التركيبية بين النصّ الأصلي والمسرحية وكذلك الإختلاف في النمط السلوكي والاجتماعي أمر لا مفرّمنه مهما كان التشابه قائماً بين الشخصين فلكل شخصية نمطها الخاص وتركيبها النفسي والدرامي. ثمة ملاحظة أخرى، ذلك أن شهريار قطع على محدثته حديثها في الليلة الحادية والسبعين[10]، وفي ألف ليلة وليلة نجد أنَّ الليلة الحادية والسبعين ما هي إلا امتداد لليال سابقة لحكاية الملك عمر نعمان وولديه

شركان وضوء المكان حيث تبدأ الحكاية من الليلة الخامسة والأربعين[11] إلى حكاية العاشق والمعشوق[12] ولا شيء يسترعي الانتباه في هذه الليلة التي ركزت المسرحية عليها.

وفي المسرحية تختفي شهريار سكيناً لحاجة في نفسها، تلك الحاجة هي أن تقتل نفسها، وتحاول دنيا زاد جاهدة أن تمنع أختها من جريمة القتل، وبعد حوار بينها وبين أختها أحجمت شهرزاد عن قتل نفسها ولكنها أصرّت على قتل شهريار لكي تخلّص البلاد من شر هذا الطاغية ـ على حد قول المسرحية ـ

ـ "دنيا زاد: اريني إذن هذا الذي كان في يدك.

شهزاد: (تبرز لها الخنجر) خنجر ابي يا دنيا.

دنيا زاد: كنت ناوية ان تقتلي نفسك؟.

شهرزاد: لا اكذبك يا اختي، وقد وسوست لي نفسي بذلك.

ثم يستمر الحوار بين الأختين فتقول شهرزاد: لأقتل به الطاغية

دنيازاد: فتريحي البلاد من شره." [13].

حاول باكثير أن يحرك معاناة شخوص مسرحيته في فضائه المكاني وينتقل بها من الإحباط إلى الإحساس بالإقتدار وقدرتهم على مواجهة الصعاب وفي امتلاك الإنسان لإنسانيته وممارسته حقّه في أن يكون له موقع تحت الشمس وتكون له أيضاً منافذ للنظر مع بساطة الرمز وانبثاقه من واقع رؤية طرفي الصراع وجديَّة التشكيل الملحمي وصياغة مفردات الأحداث صياغة معينة لتمنح الأداء إيحائية الحدث التاريخي وبلورته، بحيث يحيل

مدلوله جزءاً حيّاً من نسيج المسرحية وبنائها الداخلي، فلذا استخدم باكثير الموروث استخداماً جيداً وجديداً وطوّعه لغاية في نفسه، إذ يلفت ذهن القارئ على أن شهريار ليس هو الربُّ الأعلى الذي لا يعتريه الخطأ أو الشطط، إنّما هو من سائر البشر يخطئ ويصيب، يركب جادة الصواب أحياناً ويتجاوزها أحياناً أخرى.

- "نور الدين: أليس هو ملكنا وله علينا السمع والطاعة؟.
الشيخ: هو ملكنا وليس ربّنا الأعلى"[14].

وتحرّض المسرحية الجماهير على اتخاذ خطوات حاسمة لوضع الأمور في نصابها الصحيح، بل أنّ المسرحية تصرّح بذلك علنا على أن لا أمل لإنقاذ الناس في زمانه إلا بالثورة.

- "الكهل: الأمة تنتظر إشارة منك لتقوم قومة رجل واحد.
نور الدين: تعني الثورة.
الكهل: نعم لا امل للناس اليوم إلا في الثورة."[15].

ولم تلتزم المسرحية ولم تتقيد بتلك الحوادث المحددة التي نسجت منها حكايات - ألف ليلة وليلة - بل طوّرتها المسرحية تطويراً حديثاًلصالحها، ذلك أن باكثير جعل من شهرزاد مرتادة إلى المكتبة لتأخذ معارفها منها:

- "رضوان: هيا إلى المكتبة يا شهرزاد، لن اطيل اليوم عليك."[16].

وفي النصّ الأصلي ما نصّه "قد قرأت الكتب والتواريخ وسير المتقدمين وأخبار الماضيين وقيل إنها جمعت ألف كتاب من الكتب المتعلقة بالأمم

السابقة والملوك الخالية والشعراء."[17].

إنّ تطويع الموروث الأدبي والتاريخي في نصّ معاصر - أيّاً كان مسرحية أو رواية أو أي جنس آخر - يشكّل ركيزة من ركائز الخلق الفني شريطة أن يكون هذا التطويع ابداعياً دون مسخ للتراث أو للدلالات الرمزية أو الأسطورية له. وإنّ الأشياء والحوادث التي نراها على المسرح ندرك أن من ورائها أشياء، أو هكذا ينبغي أن يكون الأمر، فالعمل المسرحي يتمثّل في تحقيق هذين العنصرين، العنصر العملي والعنصر الإدراكي[18]، وقد تحقق العنصر الإدراكي والعنصر العملي في مسرحية باكثير - سر شهرزاد - ذلك أن الشيء المهم هو أن سعة إدراك شهرزاد وكيف استطاعت أن تحقق غايتها، ذلك أنّ العناصر الأساسية التي لابدّ من توافرها وطغيانها في أي عمل مسرحي يحوي الطابع الدرامي هو الإنسان وصراعه مع تناقضات الحياة وإبراز هذه التناقضات بشكل مُلْفِت للنظر وأن تكون الحبكة قد نُسِجَت نسجاً دقيقاً، وهكذا انتصرت شهرزاد في صراعها المرير ضد الظالم المستبدّ بما تمتلكه من حيلة وتبرير حكيم لتحقيق العدالة والخير بين الناس كافة، ومن الملاحظ على المسرحية ذلك التناسق الجمالي بين حبكتها - ومضمونها وبنائها الفني طاغ للعيان - ولغة المسرحية لغة مأنوسة لا تحتاج إلى معجم لفهم مفرداتها وإنما تنساب عذبة. وقداستطاع باكثير أن ينجح نجاحاًرائعاً في مسرحيته - سر شهرزاد -.

هوامش

(1) علي أحمد باكثير، سر شهرزاد، دار مصر للطباعة، د. ت.

(2) د. عز الدين اسماعيل، قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر، دراسة مقارنة، ص 200 دار الفكر العربي 1980 .

(3) المسرحية، ص 28 .

(4) ألف ليلة وليلة، ص 15 - 16 .

(5) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، بيروت، 1955 ، ص 73 .

(6) قضايا الانسان المعاصر، مصدر سابق ، ص 25 .

(7) المسرحية، ص 74 .

(8) المسرحية، ص 82 .

(9) المسرحية، ص 82 .

(10) تنظر المسرحية، ص 119 .

(11) ألف ليلة وليلة، ص 207 .

(12) مصدر سابق، ص 312 .

(13) المسرحية، ص 44 .

(14) المسرحية، ص 51 .

(15) المسرحية، ص 54 .

(16) المسرحية، ص 48 .

(17) ألف ليلة وليلة، ص 18 .

(18) ينظر د. عز الدين اسماعيل، مصدر سابق ، ص 30 .

قراءة في المسرح العربي المعاصر

شعره ونثره

عبد الكريم شعبان

لسنا مضطرين للخوض في الجدال العقيم الذي أثاره النقد العربي للمسرح عند العرب.. حيث انقسم على نفسه إلى فريقين.. أحدهما يؤكد عراقة المسرح العربي وأصالته.. ووجودَ بذوره منذ العصور الجاهلية الأولى.. وأن المسرح العربي ليس تبعاً وتقليداً ونسخاً للمسرح اليوناني والأوروبي بشكل عام.. معتبراً أن الأعراس والحروب والعادات.. والتقاليد والمآسي والندوات الشعرية وأدب الاضحاك ـ أشعب.. جحى ـ والأسواق الأدبية.. كل هذا اعتبره بعض النقاد تجذّراً في المسرح وبداية له..

"الم يكن في الحسن البصري.. وابي حسين الحلاج وفي ماساة الحسين وآلام العدوية ومقاساتها روح صراعٍ مسرحي غنيٍّ وموضوعات درامية تفوق بغناها الف الف مرةً تلك التي يلمح إليها عند اليونان".. ويتابع الكاتب والشاعر المسرحي علي عقلة عرسان مدافعاً عن الظواهر المسرحية عند العرب في جاهليتهم.. "والظواهر المسرحية التي ابتغي تلمسها من موروث وتراث الجاهلية التي سبقت ظهور الاسلام.. حيث تواصلت وتواترت روايات وتواريخ.. واستمرت تقاليد وعادات.. وبدءاً من تلك الفترةالتي زخرت بطقوس عبادات الأديان واحتفالاتها الجماهيرية.. وباسواق العرب من

عكاظ إلى مجنة إلى ذي المجاز.. وبالرواة والقصاصين.. والاستسقاء بطقوسه. واحتفالاته."

ثم يعدد بضع ظواهر وبذور مسرحية أولى عند العرب فيذكر "النياحة. المنافرة. القصَّاص - المناهل العامة - (نصوص التعزية - احتفالات المولد النبوي - أعياد النيروز - القصَّاص الشعبي أو الحكواتي - خيال الظل"(1)

أما الفريق الآخر فهو الذي يدَّعي أن العرب لم يعرفوا المسرح أبداً.. وأنه من الأخلاق الأدبية والصدق النقدي أن نعترف بأخذنا هذا العلم الجديد عن الغرب واليونان.. ويضعون أمام معرفة العرب للمسرح سدوداً كثيفةً ومغاليق عديدة.. وهم كثر أغلبهم من النقاد المغاربة.. وبعض النقاد المصريين.. يقول الكاتب والمخرج المسرحي المغربي (محمد مسكين):

"يعيش المسرح العربي حالياً ما يمكن تسميته (بالتسييب التاريخي) وما زال في وعي او لا وعي الكثيرين ذاك الكائن الغريب الذي ترعرع خارج التربة الأصيلة للتاريخ العربي" ويتابع.. "لقد سقطت جلُ الدراسات التي حاولت التاريخ للمسرح العربي في هوس (البحث عن الغائب) في الثقافة العربية القديمة وحين لم تجده بحثت عن ظلاله فاجتهدت في إطلاق تسميات مختلفة على هاته الظلال (اشكال احتفالية - اشكال ما قبل مسرحية الخ..) إن مثل هذه الدراسات كانت وما زالت دراسات ردّ فعل ضد الحملات التشكيكية في اصالة المسرح العربي.. وردُ الفعل يولد الصدى ولا يولد الفعل. لهذا جاءت تعبيراً في شكل الياتٍ دفاعية واجهت من خلالها الذات العربية تلك الحملات" (2)

وهذان الأديبان أعني (علي عقلة عرسان ومحمد مسكين) يقف وراءهما جبهتان من الكتاب والنقاد والدارسين المتحمسين كل لما يرى ويعتقد.. وهناك من يحاول أن يمزج بين الموقفين ويستخرج رأياً ثالثاً.. أذكر على سبيل المثال الناقدة المصرية (سلوى بكر) وهي إذْ تؤكد "انقسام الدارسين والباحثين إلى فريقين: الأول يقول بعدم معرفة العرب بفن المسرح.. والثاني يؤكد تلك المعرفة ويدفع كل فريق في سبيل ذلك بالعديد من الحجج والأسانيد" فإنها تدلي برأيها فتقول: "عرف عرب الجزيرة بعض الطقوس البدائية ذات الأداء المسرحي مثلهم مثل جميع شعوب العالم القديم غير أن تلك الطقوس لم ترتق قط إلى مستوى الظاهرة المسرحية المتكاملة... ولعل ذلك يعود إلى طبيعة النمط الأنتاجي الرعوي في بيئة فقيرة الموارد وهذه الحياة المتنقلة هي التي دفعت الدارسين والباحثين إلى القول بأن غياب المدنية عند العرب في الجزيرة العربية هو الذي أدى إلى غياب فنّ المسرح لديهم... نظراً لعدم وجود المبنى الثابت المستقر.. وتكمل.. "لقد ظلت الظاهرة المسرحية عند العرب محدودة النضج... لم ترتق قط إلى مستوى الدراما"[3]

هذه الآراء الثلاثة تكاد تجمل مختلف المواقف للباحثين المسرحيين غير أن المسرح لا يمكن أن يزدهر إلا في طغيان دوره الصوفي والإيمان العميق بالدراماتيكية والاصرار على دور المسرح التنويري لا بل يحتاج إلى قديسين وقديسات "كي يتأصل ويمتد جذرياً.. كي يضرب في الأرض البور ما يحتاجه المسرح اليوم هو مستحيل المسرح الذي يبحث عن منطقة حرة...

بعيداً عن عبودية السلطة وسجن الأمكنة قريباً من التوق للطيران بأجنحة غير مكبلة... المسرح المستحيل ذلك الذي لم نستطع تاسيسه حتى اليوم لأنه المسرح الممنوع.. أنشد المسرح المستحيل لأنه هو الفرصة الوحيدة التي ستحقق للمسرح حضوره الطاغي"[4].

إن جواد الأسدي إذْ يتوسع في اظهار دقائق العلاقات المسرحية في الأيام العشرة لعاشوراءِ الحسين فإنه يؤكد من خلالها ولادة مسرح على الطبيعة... مسرح صادق وأمين لدموعه وتاريخه.. صادقٍ حتى الموت.. والذوبان في الدور والشخصية التي يمثلها إلى درجة تقمصها كاملاً والانتهاء إلى الحالة التي انتهت إليها.. تلك هي برأيه المسرحية الملحمة حيث يتم من خلالها (سحب الماضي إلى الحاضر كي يشخِّصوه من جديد) أقول إذ يتوسع في ابراز المظاهر المسرحية الحيَّة في تمثيل مأساة (الحسين) الشهيد وأهله فإنه يهدر كالسيل حرارة وتوقداً وبريقاً وعنفاً.. باحثاً عن مسرح المستحيل والحرية "أتعمد الآن وبشغف أن لا أعتبر نفسي وفي المقالة بوصفي رجلاً أكاديمياً عاقلاً... بل أريد أن أفضي ما بنفسي من توقد وخرابٍ من شهيةٍ وانطفاء.. بدءاً من الحرية المهانة.. وانتهاءً بامتهان حرمة المسرح والحياة المسرحية التي أصبحت معبراً للسوق والربح والتفاهة"[5]

والذي آثار انتباهي بين دراسات الباحثين التفات الباحث (عبد الفتاح قلعجي) إلى توليف عدة مسرحيات من القرآن الكريم والحديث الشريف.. وكانت هذه المسرحيات على غايةٍ من الظرف والإحكام التوليفي واللغوي

مدعومة بالرهبة القرآنية واللغة الربانية ذات الإعجاز الفني واللغوي يقول:

"في القرآن حوارات ومشاهد درامية اغناها تلك التي تجري في النار وهي تترك مجالات واسعة للتصوير.. ولذا فإن أيّة قراءةٍ أو معالجةٍ لهذه النصوص تتطلب استكمال الصورة باضافات اخراجية طريفة وساورد في مايلي مشهداً مسرحياً من كتابي (القيامة)

المكان: مدخل النار امام الباب المفتوح وامتداد النار بوديانها وحفرها.. الزمان: مستقبلي غير عادي ومسترجع عادي /الحدث: مستقبليٌ يتناول مسؤولية الضلال الانساني ومآل الضالين الشخصيات: الحوار - الله - فوج جديد من المعذبين - فوج قديم - الخزنة.. (تعلو خارج اسوار النار اصوات الأفواج القادمة إليها) صوت الحق: اين ما كنتم تدعون من دون الله..؟ الفوج الجديد: ضلوا عنا

صوت الحق: ادخلوا في امم قد خلت من قبلكم من الجن والأنس في النار كلما دخلت امة لعنت اختها.. (تصرُّ ابواب جهنم.. تُفتح.. يُساق إليها الفوج الجديد فيستقبلهم الخزنة بوجوههم النتنة القبيحة).

الخزنة: الم ياتكم نذير

جماعة أولى: بلى قد جاءنا نذير فكذّبنا وقلنا: ما نزل الله من شيء..

جماعة ثانية: لو كنا نسمع أو نعقل ما كنا في اصحاب السعير..

الخزنة: (لفوجٍ متقدم في النار) هذا فوج مقتحم معكم..

الفوج المتقدم (يشيحون بوجههم عنهم) لا مرحباً بهم إنهم صالوا النار (يندفع الفوج الجديد): بل انتم لا مرحباً بكم.. انتم قدمتوه لنا فبئس القرار (يتصارع الفوجان حتى يدركهما الأعياء ثم يرفعان

الرؤوس نحو الله)

جماعة من الفوج المتقدم: ما لنا لا نرى رجالاً كنّا نعدُّهم من الأشرار اتخذناهم سخرياً أم زاغت الأبصار" (6)

إلى آخر المسرحية المولفة التي تستمر في عرض هذا الحوار الطريف بين طرفين قديم وجديد.. أو مؤمن وكافر.. أو صوت الحق الذي يدوي: (لكلٍ ضعف ولكن لا تعلمون).. أو (فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون)

وسوف نستمر مع الكاتب (قلعجي) في تعليقه على هذه المسرحية القرآنية المؤلفة من قبله في كتابه (القيامة) استكمالاً للفائدة ووصولاً إلى مستقر الفكرة... "في هذا النص تتوفر أغلب العناصر الدرامية: الخروج من الزمن والمكان التقليديين ـ الحدث الملحمي ـ الحركة المسرحية. الحوار الموجز والسريع ـ الدهشة ـ الانفعال ـ الاتزان ـ التعليمي والتطهيري .. أما الشخصيات فهي مثلها في أي تركيب مسرحي ملحمي: الفوجان المتقدم والجديد يمثلان طرفي الصراع.. الخزَنة وهي أشبه بالجوقة.. أما صوت الله فيحمل إلى المتخاصمين مبررات الادانة والعقاب"(7)

إن اعادة قراءة النصوص التراثية بعين التشخيص على منصه العرض كما فعل الباحث (قلعجي) تضعنا أمام حقائق جديدة في المسرح لا تهم المسرح العربي فحسب.. وإنما المسرح العالمي كفنٍ وتراثٍ إنساني له صفة الشمولية.. إن آفاقاً جديدة وامكانات تنطلق من هذه النصوص التراثية تشمل تغيرات أساسية في 1 ـ المكان والزمان المسرحيين 2 ـ الحدث المسرحي 3 ـ البطل المسرحي

وإن الدخول إلى هذه الطريقة من قراءة التراث بالطريقة المسرحية المؤلفة تعتبر مغامرة خارقة تستحق أن يكشف المسرحي العربي عن ساقيه ليخوض لجّتها..

المسرح الشعري:

تمهيد: العرب والشعر المسرحي:

ليس الابداع عملاً دعائياً مهما كانت الشعارات التي يرفعها براقةً كما أنه ليس زخرفة فنية ولا عملاً جمالياً مجرداً تبرز فيه ذاتية المبدع لتتضخم أحياناً إلى حدود النرجسيّة.. ولا تحليقاً في فضاء المجرد المطلق على حساب الواقعي والتاريخي والمعاش..

ولوعدنا إلى البدايات الشعرية والملحمية عند العرب لوجدناها تتصف أول ما تتصف بالتلقائية والصدق والحرارة والعفوية وطفولة التجربة .. "فالتلقائية الحقيقية في الشعر هي وليدة الجهد والتعب أكثر منها وليدة العفوية والارتجال من هنا كان الشعر صنعة"[8]

ولأن العمل المسرحي عمل يعتمد على العقل والمنطق ويحتاج دراية ودربة واخراجاً وحبكة وحواراً وزماناً ومكاناً... أي أنه عمل مركب معقد بالنسبة للشاعر العربي القديم الذي كان يستطيع أن يتغنى بأمجاد قومه ومعشوقته ويصف راحلته وصحراءهُ وما فيها وكرَمَه وفروسيته.. كل هذا كان من بيئته ومعايشته.. ولكنه لا يستطيع ولن يخطر على بالٍ أن يكتب المسرحية الشعرية وإن وُجِدتْ بعض القصائد الشعرية بين اثنين أو مخاطبة

صديق أو أكثر فإن هذا لا يصنع مسرحاً شعرياً "وفي كل ظواهر الحياة لم يعرف العرب شيئاً من المسرح ولكنهم بالتأكيد وخصوصاً الفارابي المعلم الثاني بعد أرسطو كان يعرف المسرح اليوناني بالتأكيد، ولكنه لم ينقل شيئاً من التراث المسرحي واليوناني إلى العربية"[9]

وواضح أن المسرح الشعري قد وُلِد في رحم الملحمة الأسطورية في اليونان ولقد وصف كارل ماركس الملمحة على أنها الشكل الفني لمجتمع ضعيف التطور وقال: "ولكن الصعوبة تكمن في واقع كون الفن والملحمة مابرحا يشكلان متعة جمالية وأن لهما بالنسبة لنا من بعض الوجوه قيمة المعايير والنماذج التي يستحيل بلوغها"[10].

كما أن السحر كان من الأسباب التي أوجدت المسرح الشعري والفني بشكل عام "لقد كان الفن أداة سحرية... وقد ساعد الانسان على السيطرة على الطبيعة.. وشيئاً فشيئاً انقسم السحر إلى دين وعلم وفنٍ وتبدلت الوظيفة الايمائية من أن تجعل الاحتفالات التمثيلية تحل محل القرابين الدموية"[11].

إذن لابد أن تكون البداية المسرحية شعراً لأن الملاحم والأساطير كلها كانت في اليونان بصيغة الشعر.. "يُعَدُّ الشعر بالنسبة للمسرح روحه فقد بدأ المسرح بدايةً شعرية واستمر عصوراً طويلة يرافقه"[12].

والموسيقى عنصره الأول والحساس الذي يقوم عليه البنيان الشعري والمسرحي.. ومعروف أنّ أبا خليل القباني قد اكتشف المسرح عن طريق

الانشاد والموسيقى.

المسرح في سوريا

بدأ المسرح في سوريا بأبي خليل القباني فهو أب المسرح السوري وربما العربي بمعناه الأعمق فقد اكتشف المسرح عن طريق الموسيقى.. فاعتمد على الانشاد المسرحي الذي سيتطور في اتجاهٍ سيقترب من فن (الأوبريت) وقد عمل على إبراز الطاقة الدرامية في النغم العربي وحاول استثمارها مسرحياً معتمداًعلى الترديد الجماعي والانشاد الملحمي.

ولكن أبا خليل لم يطب له المقام في بلده بعد اشتهاره وخوف المستعمر التركي من حركته المسرحية التي بدأت تخلخل الجو السياسي والاجتماعي في دمشق.. لقد حورب القباني وبالتالي المسرح باسم الدين أولاً وباسم السياسة ثانياً ولم تبقَ المسألة منحصرة ضمن هذين البعدين فقط بل اتخذت شكلاً اجتماعياً عاماً وانتقلت إلى دروب دمشق وأزقتها.. وفي الجانب المسرحي فقد اعتمد القباني (ألف ليلة وليلة) والتراث الشعبي والتاريخي عند العرب وجاءت بعده أمواج من المسرحين لم تستطع أن تترك بصماتها على رمل الواقع وذلك لانشغال الجماهير على مسرح الأحداث بالدفاع عن الحرية الوطنية. ولكن بعد ظهور التلفزيون في سوريا.. بدأت مسرحيات (دريد لحام) وفرقتهُ "وظهر مسرحح الشوك (لدريد لحام وعمر حجو) وهو مسرح يلغي معظم الأسس المسرحية الغربية (الفصول - الزمن - الملابس - الديكور) ويعتمد على تقديم المشاهد السريعة وكذلك محاولة (سعد الله

ونوس) في مسرحيته (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) وفيها ألغى الحاجبين الخشبة والجمهور.. وتجربة الممثل الفرد في مسرحيّة (الزبّال) التي كتبها (ممدوح عدوان) ومثّلها (زيناتي قدسية).. إلى غير ذلك من المحاولات التي ترافقت بجهود حثيثة واسعة في الوطن العربي في مجالات الأبحاث التي تبحث عن أشكال مسرحية في الثقافة العربية والموروث الشفهي والاحتفالي الشعبي.. لكن هل حققت كل هذه المحاولات الاستقلالية المنشودة للمسرح العربي"(13).

ولكن بعد نهوض المسرح العربي في سوريا في مرحلة الستينات والسبعينات يعود إلى الهبوط في التسعينات وإلى التردّي حتى مسرح (الشوك) إذ تحول إلى عروض كوميدية تجارية وهابطة فالتراجع المسرحي يمكن أن يؤرخ له منذ أواخر السبعينات "فتوقف عدد من كتّابه عن الابداع.. وبرحيل مخرجه البارز فواز الساجر عن الحياة وهو في الأربعين قبل أن يخرج الكفاية يقف المسرح في سوريا في ظل المؤسسة المسرحية الرسمية المهيمنة عليه كلياً على مفترق الطرق مهدداً بمزيدٍ من التراجع الذي لم توقفه عملية تخريج ممثلين من المعهد العالي للفنون المسرحية بل زادت بلواه بالبطالة من ناحية والتركيز في العاصمة دمشق بدلاً من تأسيس ودعم فرق المحافظات من ناحيةٍ أخرى"(14).

يقول هيكل "عندما يستخدم العنصر في الأنغام للتعبير عما هو روحيٌ بشكل تام نسبياً ترتفع الموسيقى إلى مستوى الفن الحقيقي سواء كان هذا المحتوى معبراً عنه بكلمات أو كان ينبعث أقل رقةً من الأنغام ومن علاقاتها

المتناسقة ومن حيوتها الهرمونية"[15].

وأخيراً فإن المسرح يعتمد على الأسطورة حسب ما ورثه العالم عن اليونان وأساطيره "فالأسطورة تضع الانسان الأولي غير التاريخي في مقابل الانسان الذي يتطور داخل المجتمع.. إنها تضع الخالد مقابل المتأثر بالزمن"[16].

بعد هذه المحاولة الاستعراضية لنشأة المسرح الغنائي الشعري نحاول أن نستعرض البدايات الأولى للمسرح الشعري في الوطن العربي ولو بشكل موجز لكي نخلص إلى دراسة المسرح الشعري في سوريا.

فقد وُلِد المسرح الشعري أو الشعر المسرحي على الأصح على يد الشاعر (أحمد شوقي) من خلال مجموعة من المسرحيات الشعرية التاريخية - كيلوباترة - قيس وليلى - وغيرها.. وقد حوَّل الموسيقار محمد عبد الوهاب بعضها إلى أغنيات عذبة وجميلة.

وهكذا فقد شقَ (أحمد شوقي) طريقاً جديدة أمام الشعراء في الوطن العربي لنظم المسرحية الشعرية التي تعتمد التاريخ مصدراً لها.

وكان قد سبقه إلى هذا المجال اليازجي وسليمان البستاني مترجم الإلياذة "أما شوقي فقد حاول وهو طالب في فرنسا أن ينظم أولى مسرحياته (علي بك الكبير) وهو يعرض للتاريخ المصري فرعونياً أو عربياً أو اسلامياً. وكان يعدّه اتجاهاً قومياً"[17].

ومسسرحياته الشعرية هي - علي بك الكبير - عنترة - قمبيز - مجنون ليلى

ـ مصرع كلوباترة ـ السقا هدى ـ وهذه الأخيرة كان لها أهمية خاصة في تطور الفن المسرحي.

وقد ظهر بعد شوقي طائفة من الشعراء ترسّموا خطاه في المسرحية الشعرية وأبرزهم عزيز أباظة وعبد الرحمن الشرقاوي "ثم يأتي الشاعر صلاح عبد الصبور ليخطو بالمسرحية الشعرية خطوات أبعد من سابقيه فقد اختفت من مسرحياته السردية والنّبرة العالية والخطابية وأجرى على لسان شخوصه لغة شعرية راقية تنطق بمقدرة الفنان القاص على تقريب الدراما من لغته واستنزالها بحساسيته ورهافته إلى ساحة شعرنا العربي ويتمثل ذلك في مسرحيته (الحلاج)"(18)

"السجين للحلاج: لم لا تهرب؟

الحلاج: لِمَ اهرب؟

السجين الثاني: كي تحمل سيفك من اجل الناس

الحلاج: مثلي لا يحمل سيفاً.

السجين الثاني: هل تخشى حمل السيف؟.

الحلاج: لا اخشى حمل السيف ولكني اخشى ان امشيَ به..
فالسيف إذا حملت قبضته كف عمياء/ اصبح موتاً..

السجين الثاني: ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقة؟..

الحلاج: ما بين الحرف الساكن والحرف الساكن تهوي راس
كانت تتحرك/ ما اشقاني../ كلماتي قتلت/ قتلت باسم المظلومين..

السجين الأول: هل تبكي يا سيد

الحلاج: لا ابكي حزناً يا ولدي بل حيرة"(19).

وبالرغم من أن هذا الشاعر يعتبر رائداً في شعر المسرح الحداثوي إلا أنه حين يدقق الناقدُ نظره في لغته المسرحية فسوف يكتشف مدى الجمود والجفاف والتكلف.. وضعف الشاعرية وانحطاط المستوى الفني عن اللغة الابداعية عند مجايليه أمثال السياب وأدونيس وخليل حاوي ومحمد الماغوط.. حيث يسقط في المباشرة والسهولة والنثرية الخطابية التي لا يمكن أن تكتسب بحق صفة الشعرية وهنا اختلف مع الدكتور (شريف) على اطرائه السالف الذكر.

يقول صلاح عبد الصبور (فالسيف إذا حملت مقبضه كف عمياء.. أصبح صوتاً أعمى)... هذا المقطع وأمثاله ليس فيه قليل أو كثير من الشعر. إنه أقل فنية حتى من نثرٍ عادي - وكل ما كتبه (محمد الماغوط) من مسرحيات نثرية تمتليء بالشعرية وتتجاوز مثل هذا الشعر بكثير.. لكن يبقى في هذه المسرحية جانب إيجابي يعمّق قليلاً الشعرية فيها وهو محاولة الدخول إلى العمق النفسي والتصوفي عند الحلاج.. والاختيار الموفق لشخصية عظيمة كالحلاج أيضاً.. (ولماذا لا تجعل من كلماتك نور طريقه) "فلكي تحيي جسداً حُزْ رتبة عيسى أو معجزته، أما كي تحيي الروح فيكفي أن تملك كلماته" أو " لا أبكي حزناً ياولدي بل أبكي حيرة".

أما في لبنان فإن مسرح الرحابنة وفيروز كان مسرحاً غنائياً ويعتمد العامية الشفافة المكثفة والمجنحة جداً (ونحن مضطرون أن لا نتجاوز المسرح الشعري بلغته الفصحى..) وإن كان المسرح باللغة الدارجة قد أدّى دوراً رائعاً وبارزاً في منطقة الشرق العربي كله بالنسبة للرحابنة.. مرد ذلك إلى

توفر الكلمة الراقية المثقفة.. والعمق الفلسفي والفكري.. والصوت المبدع والفرقة الفنية الموسيقية والمسرحية المتكاملة والحاملة للثقافة الموسيقية المطعّمة بكل ثقافات الموسيقى الغربية والعالمية والحاملة عبء الشرق وهموم الأمة... والواعية لتاريخها ولموقعها التاريخي والحضاري والانساني..

في لبنان ينهض الشاعر المرحوم (خليل حاوي) علماً كبيراً على طريق الشعر والنضال بالكلمة وقد جرّب القصيدة المسرحية في قصيدته (لعازر) مقدماً لها بآية من الانجيل "وذهبت مريم أخت لعازر إلى حيث كان الناصري وقالت له: لو كنت هنا لما مات أخي: فقال: (إن أخاك سوف يقوم) وتابع في المقدمة قائلاً: "كنتَ صدى انهيار في مستهل النضال فغدوت ضجيج انهيارات حين تطاولت مراحله.. ثم راحت ملامحك تكوّن ذاتها في ذاتي.. وتعتصر من كل مناضل أخصَّ صفاته وأعمَّها كذلك راح الضجيج يستقُّر على صورة صافيةِ الايقاع تشفُّ عن أعماقه المعتكرة.. وماذا..؟ لئن كنتَ وجه المناضل الذي انهار في الأمس.. فأنت الوجه الغالب على واقع آجيالٍ.. يبتلى فيها القويُّ الخيِّرُ بالمحال فيتحوَّل إلى نقيضه.. ويتقَّمص (الخضرُ) طبيعة (التنين) الجلاد الفاسق وتكون المذلة مصدر تعاظمه: "ما رداً عانيته يطلع من جيب السفير"... وهكذا فيما يشبه الحدس.. اتّحد الحاضر بكل زمانٍ والواقع بالأسطورة فاكتسب أسماً وكان الاسم جوهر كيانك: لعازر الحياة والموت في الحياة: تموت القيم في المناضل وتحتقن العفوية.. فيكون الطاغية" ويختم خليل حاوي مقدمته الطويلة نسبياً بهذه العبارة:

وبديهي أن يتعطل تطور الحياة متى انشقت إلى مثالية غيبية ومادية متسفِّلة... متى تغوَّرت الحيوية وخلع الوهم ظله على فجائع الواقع: وبعد فأنت لاتختصُّ بجماعة دون جماعة: كنت شاهداً ورأيتك في صفوفهم جميعاً"[20].

نعود إلى مسرحية لعازر[21]:

الشخوص: ـ زوجة لعازر بعد أسابيع من بعثه

ـ الخضر المغلوب.

ـ زوجة لعازر بعد سنوات.

ـ الناصري يتراءى لزوجة لعازر.

ـ المجدلية

ـ تنين صريع

ـ الجلاد

ـ الإله القمري

المكان: حفرة بلا قاع.. "عمِّق الحفرة يا حفار عمقها لقاع لا قرار"

الزمان: متوهم.. مستحضر.. أمري.. (عمِّق الحفرة عمقها لقاع لا قرار لفَّ جسمي.. لفَّهُ.. حنِّطْهُ.. واطْمره بكلس مالحٍ.. صخرٍ من الكبريت .. فحمٍ حجريّ/ سمِّر اللحظة عمراً أبديّاً، جمِّد الموج الذي يصقنا في جوف غولٍ.."[22]

تتمتع لغة خليل حاوي بالجزالة والفخامة والتكثيف.. وقدرة الكلمة على حمل أكثر من مدلولها اللفظي برمزيةٍ اسقاطيةٍ بارعة تدخل في الحاضر.. ويتعايش الخير والشر في بيت كل منا.. تتكرر حالة الغدر والقتل والظلم في كل حين.. تصبح قضية وطنٍ وأمةٍ وشعب مظلوم مستلب.. "الجماهير التي يعلكها دولاب نار

وتموت النار في العتمة.. والعتمة تنحل لنار"[23] هذا اللهيب الذي يتصاعد من جوف الكلمة.. ومن حريقها تحرق الظالمين في كل حين غير أن شروط المسرحية في هذه القصيدة لم تكتمل فهي تخلو من الحوار خُلُوّاً كاملاً.. إنها بأكملها حديث لكل شخص يقف على المسرح.. فالناصري حين يتراءى لزوجة لعازر مثلاً لا يحدثها.. بل يتسرب صوت داخليّ لأحدهما للزوجة أو للشهيد الذي سيقوم.

-"سوف أحكي، وأعري جوع صحرائي وعاري../ سوف أحكي"[24].

ولا تتركنا صيغة المتكلم إلى نهاية المسرحية لذلك فإنها تختزن الحوار في أعماقها.. وتأكله كاختزان الألم والحزن والمرارة والثأر في صدر الشاعر وكل غيور مثله على الفقراء والمظلومين وعلى وطنه المستلب وأمته المغلوب على امرها..

وتبقى (لعازر) مسرحية فكرية اسقاطية.. نفثة مكلوم مستلب في أمةٍ مظلومةٍ مستلبةٍ.. ولذلك أيضاً تكون نهاية بطلها ومؤلفها على مسرح الحياة.. الموتَ انتحاراً لأنه يعجز عن أن يردّ جحافل الغزاة ودباباته وهي

تدنّس طهر ترابه المقدس.

المسرح السوري الشعري:

ليس هناك كبير فرق بين المسرح الشعري في سوريا والمسرح الشعري العربي بشكل عام.. إذْ أن الخارطة العربية بكاملها وفي وقت متقارب تقع تحت شروط استعمارية متشابهة.. في مرحلة الاستعمار القديم أو الجديد وهذه الشروط الاستعمارية المتشابهة تركت تشابهاً كبيراً بين يقظة كل قطر وآخر.. وحسب سرعة انفكاكه من قيود المستعمر.. فمصر تحت ظل حكم محمد علي باشا وأسرته. كانت تتمتع بمساحة واسعة من الحرية الفكرية والثقافية والسياسيّة.. ودخول ابراهيم باشا إلى سوريا كان له أثره الايجابي في تنوير هذا البلد والاسراع في دفعه إلى بقعة الضوء الحضارية.. ولأن لبنان وسوريا كانت بلداً واحداً قبل الاستعمار الفرنسي واستقلتا في وقت واحد أيضاً فقد كانت الحركة الشعرية والفكرية في كليهما متقاربة ومتماثلة..

وحيث أن المسرح حالة حديثة على العربية فقد كانت المسرحية الشعرية رغم تقدُّمها زمنياً وعالمياً على المسرح النثري ـ تكاد تكون خطابية شعرية وغير مؤهلة للتمثيل على خشبة المسرح وغلب عليها جانبان 1 ـ النثرية الشعرية أو النثرية المقولبة في قالب شعري موسيقي حيث تظهر المعاني الواقعية وتموت الفنية الشعرية. 2 ـ الشعرية الفكرية التي تنشد أن تنوع بالمسرح وتزداد غرابة وعمقاً وجِدَّةً إذْ أن المسرح كما قلنا كان (موضة) جديدة على أدبنا الشعري والنثري.. فحين راح الشعراء يطعِّمون شعرهم

بلغة المسرح أعطوا حالة حديثة للشعر وطعماً جديداً للقصيدة فلم يكن قصد الشاعر على الأغلب أن تكون المسرحية صالحة أو مهيأة للتمثيل على الخشبة بل كان قصدهم خوض فنٍ جديد وطريق جديدة تُغْني شعرهم وتساعدهم على قول ما يريدون.. وكانت البدايات بسيطة وغير مكتملة الشروط.. فهي معتمدة على البيت التقليدي وعلى جزء غير متكاملٍ من شروط المسرح.. وكان على شعراء المسرح أن يشكلوا الجمهور المسرحي ويهيؤوه لهذا الفن الجميل.. "فالجهد الشخصي الذي يتحتم على المتذوق بذله وهو يلتقي بالمسرح الشعري سيتضاعف فهو الآن مقبل على أثرٍ فني ذي طبيعةٍ مزدوجة فيه من الشعر وفيه من المسرح معاً.. إن الجمهور سيتهيأ هنا لمشاهدة مسرحية بالدرجة الأولى ولتذوق الشعر الذي سيكون لغة هذه المسرحية بالدرجة الثانية"[25]

وقد بدأت المسرحيات الشعرية بالشعر التقليدي المعتمد نظام البيت منذ الثلاثينات "لفؤاد الخطيب وسلامة عبيد وأنور العطار وعمر أبي ريشة وعدنان مردم بك وسليمان العيسى في (الأزار الجريح) التي تكاد تمثِّل مدخلاً طبيعياً إلى مسرحيات أخرى أكثر التصاقاً بالمسرح الشعري الحديث.. فتظهر مسرحية (المخاض) لممدوح عدوان ثم (السيل لعلي كنعان"[26] وكل هذا النتاج كان يتصف بالخطابية والتقليد والمباشرة وكلها "من باب الشعر المسرحي لا المسرح الشعري ففيها كثير من الشعر وقليل من المسرح.."[27]

ويذكرنا عدنان مردم بك بمسرح شوقي الغنائي نذكر له مسرحية (فاجعة

مايرلنغ) ومسرحية (فلسطين الثائرة) وهي قصائد عادية لو حذفنا منها أسماء المتحاورين ما تغير معناها وهناك مسرح (الأطفال) لمحمد المجذوب في (أبطال الغد) ويجيء عمر أبو ريشة الذي يُعدُّ رائد الشعر المسرحي في سوريا بالطريقة التقليدية الخليلية نذكر مسرحية (ذي قار) و(الطوفان) و(محكمة الشعراء) و (تاج محل) و (سمير أميس) وفي مسرحياته يغلب الشعر برصانته على المسرح.

وقد حاول مجموعة من الشعراء السوريين كتابة القصيدة المسرحية الموقَّعة على التفعيلة ومنهم (سليمان العيسى) في (ميسون) و(مسرح الأطفال)

ومسرح الأطفال عنده أكثر التصاقاً بالمسرح منه في مسرحيته (الازار الجريح) و (ميسون) ومنهم ممدوح عدوان في مسرحية (المخاض) وعلي كنعان في (السيل) ويوفق على كنعان بعض التوفيق في مقاربة اللغة الواقعية المسرحية لكنه يفشل من الجانب الشعري والفني... إذ يغلب على شعره فيها الخطابية والمباشرة واللغة العامية أحياناً. وتفتقد التعبير الشعري التصويري المتفوق والعمق الفكري والثقافي.. ويسقط علي عقله عرسان في المطب ذاته في (السجين) حيث يسقط في المباشرة والواقعية الفجة والخطابية الشعرية[28]

المسرح الشعري عند (أدونيس)

وسوف نقف أخيراً عند الشاعر (أدونيس) الذي ترك لنا عدة مسرحيات شعرية هي (مجنون بين الموتى) و (السديم) (جنازة امرأة) (الرأس والنهر)

وقد سمّى المجموعة التي تضم (جنازة امرأة والرأس والنهر) (بالمسرح والمرايا) وقد كتب (مجنون بين الموتى والسديم في عام 1956/ أما (جنازة امرأة) و(حزمة القصب) (تيمور ومهيار) (الرأس والنهر) فقد كتبت ما بين أعوام 1965/ و1967/

وأدونيس فيما كتبه من مسرحيات في الخمسينات أوالستينات يمثل بدون أدنى شك قفزة نوعية من الناحية الفنية في الكتابة المسرحية الشعرية وإن كان يتصاعد خطه الشعري ويتعمق في الستينات في (الرأس والنهر) و (جنازة امرأة) وسوف اضطر للوقوف عند مسرحية الرأس والجدار.

وقبل الدخول في جوّ المسرحية لا بدَّ من العودة إلى الظرف التاريخي الذي كتَبَ من خلاله الشاعر مسرحه في الخمسينات أو الستينات

فالمسرحية الأولى وهي (مجنون بين الموتى) وهي بتاريخ 1956/2/2/ (29).

وعلى الأغلب فقد كتبها الشاعر من وحي مرحلى الخدمة الإلزامية التي ذكرها في مذكراته الأخيرة.. وقال عنها أنه لم يمتلك الشجاعة بعد ليسجل أحداثها وما تركته في نفسه من أثر عميق..

ولا ننسى أننا من الناحية القومية كنا نشهد أحداث العدوان الثلاثي على مصر وهذا ما جعل الجندي المجنون المشوه الشخص الأول فيها... ثم أصوات.. ثم الصدى.. وجعله مجنوناً لأنه لا توجد واقعية منطقية لجندي سلاحه قديم بالٍ يحارب ثلاث دول استعمارية تمتلك أحدث أسلحة

التدمير.. ومشوهاً لأنه من الداخل ليس مهيأً تهيئة مادية ومعنوية وثقافية ليخوض مثل هذه الحرب.

وجعل محاوره الصدى.. وأصواتاً مجهولة.. فالصدى يعني لا أحد.. والأصوات المجهولة قد تكون حديث النفس وقد تكون أصوات شهداء أو آباء شهداء أو أخوة لجنود ماتوا أو سيموتون في معارك قادمة و غير متكافئة.

والصدى لا يفعل إلا موازنة الحالة الداخلية للجندي المشوه المجنون وموازنة الحالة الموسيقية للقصيدة المسرحية.. وقد يترك مجالاً للاحساس بمحاور أو طرف آخر عند الجمهور فعند كل قافية يُكمل الصدى قفلتها الأخيرة.. ليستقر الصوت وأعماق الجندي وأذن المتلقي أو القارئ..

"يحبسني في قمقم..
الصدى: مِ مي..
محفورة بذاتي../
الصدى: تي.. تي../
بيتاً من الرحالِ../
الصدى: لِ لي../ "(30)

وهكذا إلى آخر المسرحية.

وهذا الدور الذي يعطيه الشاعر للصدى هو دورٌ هامشي ولكنه ضروري ويعطي إحساساً بعبثية كل شيء وبالسخرية المرة من القدر ومن الواقع وبالتلاشي والذوبان العربي في التقليد والتبعية.. فالصدى حالة تبعية لما قبلها موسيقياً.

وهكذا فإن هذه المسرحية تظل ناقصة شيئاً ما من شروط المسرح .. فالأشخاص لا يتعدون الواحد.. وما تبقى فهم أصوات وهمية وأصداء ـ وتظل هذه المسرحية قصيدة فكرية تريد أن تنقل الواقع بثقله وسوداويته (في جسدي ثقل الزمنْ / ثقل الخراب والدمنْ/

في جسدي يد الكفنْ/.. يد العفنْ /[31])

أما المسرحية الثانية فهي (السديم) [32]

وقد ذيلها بعبارة القنيطرة ـ السجن العسكري (أواخر آذار 1956) وهذا ما يضعنا مباشرة في جو الشاعر المأساوي ومأساته الفردية ولا ندري كم طال سجن الشاعر ولكنه على كل حال كان مسجوناً ضمن جنديته أيضاً.. لأنه كان يحسُّ إحساساً عميقاً آنذاك بعبثيةِ وجوده في هذا الواقع.. وللفارق المذهل ثقافياً على الأقل بينه وبين من يحيط به من مجندين وضباط ولأنه سيصبح أحد المجانين الثلاثة الذين يحركهم في مسرحيته فالأشخاص:

مجنون أول ـ مجنون ثاني ـ مجنون ثالث.

ولا ندري على حد قول بسام ساعي "لماذا أجرى حواره على ألسنة المجانين على حين كان بامكانه أن يجريه على ألسنة العقلاء من غير أن يؤثر هذا في الموضوع أو المغزى كما يبدو لنا ـ فحديث المجانين في هذه المأساة يظهر لنا طبيعياً ومنطقياً حتى في النقاط القليلة جداً التي يظنُّ القارئ أن الجنون قد بدأ يظهر عليهم"[33]

وهذه لفتة طريفة من الدكتور (ساعي) ولكننا قد نجد مبرراً لها إذا التفتنا

إلى سجنه.. وربما يكون حقاً مع أناسٍ أقرب ما يكونون إلى الجنون غير أن الحوار والكلام ليس كلامهم بل كلام الشاعر الذي لم يوفق في تحطيم منطق اللغة ومنطق الوعي في خياله فظل يحس بجنون ما حوله وتحدث عن ذلك بعقلانية منطقية..

وهذه المسرحية مثل سابقتها لا تكتمل فيها شروط المسرحية و"أودنيس حين كتب حوارياته هذه لم يكن يضع المسرح في حسابه على الأغلب.. إنه يكتب حوارياتٍ ذهنية مهما عني بوصف عناصر المشهد ونوّع في الموسيقى أو في طريقة أداء الأصوات والأصداء.. إنه يعرف مسبقاً أنه لا يكتب حوارية لخشبة المسرح وهذا السعي لدى أودنيس نحو (الشعر) واستخدامه للأدوات الفنية للمسرح في سبيل تحقيق أكبر قدر من الشعرية فالحقيقة عند أودنيس كانت دائماً متقدِّمة على الواقع"[34].

أما المسرحيات التالية وهي مسرحيات مرحلة الستينات فهي مجموعة (المسرح والمرايا) نبدأ بمسرحية (جنازة امرأة) المكتوبة عام 1965[35] وهي تتحدث عن فكرةٍ ربما كانت موجودة عند الهنود أو بعض الشعوب الافريقية أو الشرقية القديمة حيث تُقبر الزوجة مع زوجها الميت.

أما هنا فالزوج عاشق ميت والزوجة عاشقة فقط يقول: "مات من العاشقة"[36] وهكذا فالمسرحية طقس من الحزن الممزوج بالجوّ الاسطوري والوثني والديني وأشخاصها:

رجل أسود ـ امرأة سوداء ـ امرأة سمراء ـ امرأة صفراء ـ جوقة غير منظورة

من النساء ثم جمهور كما يسميه الشاعر ـ والعجوز..

وهنا نجد أن الشاعر يفعل ما فعله (ونوس) في مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) أو مسرحيته (أبو خليل القباني) إذ يشرك الجمهور في مسرحه فيترك أدونيس مجالاً لتدخل الجمهور في المسرحية..

وهذا يعتبر تطوّراً عن مسرحياته السابقة ونلاحظ أيضاً تأكيد الشاعر على وجود مسرح وخشبة.. وستارة.. فهو يفترض مسبقاً تمثيلها على خشبة المسرح لأنه يجعل الجمهور أحد أشخاصها وله دور واسع فيها..

ـ "الجمهور (بايقاع): تفتّحي في كلمةْ/ بادئة كالفتح/ مسنونة كالرمخ/ ثم (الجمهور (بايقاع ترتيلي) (الحب صبية.. الحب جناح)
الصوت الآخر (داخل القبة) جرحك ماوية/ للمدن المحروقة الخاليةْ/
الجوقة: (جميع الحضور) دخلت في مقام الحريق/ الليالي شموعْ/
الجوقة (غير منظورة بعد ان ينطفئ ضوء المسرح (تبدا من جنازة/ تصعد كالقربان/ في مجامر العيون/ "(37)

ففي المسرحية حكاية حزينة تروي أساطير شعب ما تعبر عن مفاهيم معينة.. ودراما حزينة يتابعها المشاهد.. فيها من المنطق والشد المسرحي غير ما كنا نراه من هوس مجانينه السابقين ثم فيها الحركة والأشخاص الذين يقومون بأدوارهم على المسرح فرادى وجماعات..

ـ (المراة السمراء (تعطي السوارين الى العجوز
العجوز (تنحني وهي تتناولهما)

المراة الصفراء ـ والسمراء والعجوز يتحركان على المسرح بحركات تمثيلية واضحة.. المراة السمراء تقدم الخلخال للمراة الصفراء تنحني وهي تتناوله.

العجوز: هاتوا كتباً.. اقلاماً.. يجيء الحضور بكتب واقلام هاتوا ورقاً (يحضره شخص ويرميه قرب الميت في الزورق.. الخ).[38]

إذن المسرح غنيّ هنا بالأشخاص والحوار متحرك ساخن والمشهد حزين وهناك ميت وحيٌّ يساق إلى الحريق في قاربٍ مع الميت.

أما اللغة فهي رقيقة ناعمة موسيقية مواتية لغنائية المسرح "الموت جناحٌ/
دخل المسرح غنيٌ راحٌ/
مبحوح النبرة مجروحاً/ وسيأتينا..
في عربات النار../ كالحب سوار../
كالشمس فضاء مفتوحاً../"[29]

وأودنيس بهذه المسرحية يقفز قفزة كبيرة باتجاه المسرح الشعري الواقعي والمتطور والمرتفع بلغته وأدواته وحواره ودراماتيكيته.. وأما حواريته (حزمة الحطب) فهي محاورة بين (وجه1) و (أربعة أقنعة) وهي محاورة تحاول أن تقرأ الواقع السياسي وغياب الديمقراطية وشهرياراً معاصراً وقد كتبها أيضاً في عام 1967 .[40]

ونتذكر مرحلة الهزيمة الكبرى للأمة العربية أمام العدو الصهيوني.. وهي بلاشك هزيمة معرفية وحضارية قبل أن تكون هزيمة عسكرية.. وهنا يلتفت

أدونيس إلى الداخل محاولاً اكتشاف الخلل عن طريق (وجه1) و(أربعة أقنعة) تتحرك داخل قاعة بمداخل كثيرة وتذكرنا بليالي ألف ليلة وليلة) شهريار والرغبة المكبوتة المغلوب على أمرها وهذه المسرحية أيضاً تفتقد واقعية المسرح وتعقّده وتدخل في رحم الفكرة ناسية الجمهور ومعتمدة الرعب والخيال والجو التاريخي والاسطوري.. فوق الواقعي (جماجم تتحرك.. أقنعة تتكلم.. رؤوس تقطع.. الخ.. (قناع3 يتقلد جمجمة.. يتقدم بخطوات عسكرية إلى موازاة قناع1) [41] إنها مسرحية تظلُّم واسترحام وكشفِ جراح..

أما المسرحية الأخيرة والأهم فهي (الرأس والنهر) [42]

"المكان (جسر قديم.. ضفة على نهر تظللها ثلاث اشجار حورة وصفصافتان ..نساء مشوّهات يُظنُّ انهن ممرضات - عجوزان - أم مشوهة وطفلها ..ثلاثة شيوخ.. شبان مشوهون - يستلقون تعباً وجوعاً (تجري مياه النهر بطينة موحلة)

المشهد الأول (القول) يجري الحوار حول الحرب:

شيخ (بنبرة من يمزح) قالوا: الحرب حقيبة

شيخ: الحرب زريبة.. غنم)" [43]

وبعد صفحاتٍ من هذا الحوار حول الحرب تتدخل الجوقة غير المنظورة

- "سيجيء السيلْ /قبل حلول الليلْ/

المشهد الثاني: "الزمن المكسور/"

الراعي: حلمت ان راساً في النهر

المراة: هل سمعته يغني

الراعي: سمعته يقول: في البدء كان النهر
كان حطام الزمن المكسور
- (اصوات سخرية قاسية.. هاها
راس محتال.. هاها.. راس دجال" (44)

ثم أصوات متعددة

المشهد الثالث (القمر والرمانة)

-"شيخ: كيف يسير الراس والانسان لا يسير
الراعي: تسبح عن يساره/ تركض عن يمينه الضفاف والأرض
وجه امراة تطوف" (45)

وتتالى مشاهد الشيخ والجوقة والشاب ثم ندخل في موسيقى حزينة
"شاب (إلى امرأة): نهداك.. في نهديك طفلتان واحدة تموت من هزال/
واحدة تموت من قنبلةْ/
إن إله العالم المقصلة". (46)
المشهد الرابع: (السيل)
الأم تحتضن طفلها منتظرة موته بين لحظة واخرى يدخل
الراعي مسرعاً
-" الراعي (مخاطباً الجميع): ابتعدوا.. تحركوا.. فالسيلْ
قاطعه صوت ساخراً): سوف يجيء السيلْ/ قبل حلول الليلْ/
وحينما يتقدم السيل (تطوف غابات من القبور
ويموت الطفل ابن المراة: (تغني الجوقة غير المنظورة):
تفتّحي ياوردة الدمار
في جثة العصفور

في صبيةٍ محروقة.. في نهر الأشلاءْ/

.(صوت من الماء).. (دوي انفجارات بعيدةٍ.. اسراب طيور فوق الجسر .. يدخل شاب صغير السن.. اتعبه الركض كما لو انه كان يسابق النهر

الشاب: راس مهيار يجري (يخرج راكضاً)

الجوقة: راسه الجرح والنزيفْ

راسه حولكم يمامةْ

يحمل الأرض كالرغيف

راسه حولكم علامةْ.

ـ (صمت.. موسيقى حزينة تنذر بالموت..)

مات مهيار مات

مثلما تنضج العناقيد او يزهر النبات

مثلما يكسر القمر../ وتهدُّ البيوتْ

مثلما يُطفَئ الشرر/

مات لكي ينهيَ عهد الموتْ" (47)

ثم يتقدم الرأس في النهر أي رأس مهيار الشهيد أو رأس الحسين الذي اعتبره أدونيس رمزاً لمهياره الذي سقط أيضاً حريقاً تحت دبابات العدو في الجولان: يتقدم الرأس وينادي:

.(اقربي والمسيني../ اقربي واحضنيني../

ثوّري يا بلادي../ شرري وانثريني

إنني لحظة المعجزات../ لحظة الموت والحياة

ـ (صمت) يقترب الصوت:

ليس صوتي إلها../ ليس موتي نبيّاً

صوتيَ النار والنفير.. /

صوتي الصاعق المزلزل والفاتح المغيرُ" (48)

-(يسلّط الضوء اخيراً على النهر الذي يحمل راس الحسين او مهيار

-"الراس (صوته يقترب شيئاً فشيئاً)

تقذفني اصواتكم بالحجار

لكنني محصّنٌ بصوتي..

محرّرٌ برفضي البارئ.. بانفجاري

كانني المهبُ او كانني البركان.

سمّيته الانسان" (49)

ويظل الرأس يتدفق كلاماً وثورة وتناديه الجوقة غير المنظورة متوسلة:

-"مدَّ لنا يديك

افرغ لنا تاريخك الملآن

ويستمر الحوار بين الراس والجوقة

الجوقة: جسد هدّته الحريّة

جسد تبنيه الحريّة

الراس (بصوت يزداد عمقاً):

إن شعباً يسافر في خطواتي". (50)

ويتضح أن النهر هو مسرح الحياة والتاريخ والزمن.. وأن الرأس هو كل ثائرٍ استشهد وافتتح أفقاً وفضاء للحرية وللسيف..

الراس بصوت مهيب:

-"سار امام جسدي

ازمنة..مدائناً

تواكب النَهز

مسرحها بضفتيه، الحب والبشر

الراس والجوقة معاً بإيقاع هادئ

لا اعرف التخوم.. لا تحدُني الشطآن

تحدُني علامتان:

الشمس والانسان.

وها انا اطوف كي ازلزل الحدود..

كي اعلّم الطوفان

واخيراً (موسيقى.. غضب وفرح تهدأ الموسيقى.. يبدو في مشهد

جديد شيخ وحوله اطفال كثيرون يخبرهم بقصة الراس)

ـ عند غروب الشمس.. الخ.." (51)

وكأننا أمام موت أدونيس إله الخصب في طقس اسطوري جنائزي حيث تقوم أيضاً قيامة أدونيس والمسيح بعد الموت ويكون الحسين ومهيار وكل الشهداء والمستنيرين قناديل فرح للأجيال القادمة:

ـ(يغسل وجه الزمن المدمى

يجرف او يبدع ما يشاء)(52)

هذه المسرحية تنبض بالحركة والخيال والتشويق غير أن غرابتها تجعل منها أمراً صعب التمثيل على المسرح ـ الرأس المقطوع ـ السيل.. النهر مع الاشارة إلى ما يمتلكه الآن المسرح الحديث من أدوات الاخراج والايهام والحيل الاخراجية والتمثيلية.. وهذا يساعد الشاعر في مسرحيته غير أن العمق الفكري الذي تتصف به هذه المسرحية يحول دون إيصال الفكرة بوضوحها

إلى المشاهد البسيط وغير المثقف ثقافة تاريخية ومسرحية كبيرة.. ويغلب على هذه المسرحية الرمز.. ومنطق الأفكار.. والشعر على المسرح.. وأدونيس في مسرحياته كلها يتصف بهذه الحالات..

وتظل المسرحية تمثل قمة ما كُتِب في هذه المرحلة المعاصرة-حول الشعر المسرحي عمقاً وواقعية أيضاً - رغم رفعها الواقع الى مستوى أسطوري - واسقاطاً للماضي على الحاضر.. ودخولاً في رحم المسرح الشعري الذي ما يزال ينتظر من يكمل الطريق.

مسرح يوسف الخال: "هيروديا"(53)

كتب يوسف الخال هذه المسرحية عام 1954 وهي مسرحية اسقاطية تاريخية روحية.. تحكي قصة قتل النبي يوحنا المعمدان.. السجين في سجن (هيرودس) ملك الجليل.. إذ قدَّم رأسه هدية للفتاة الخليعة ابنة زوجته (هيروديا) في مؤامرة حاكتها الأم وابنتها بخبث ودهاء.. ويخضع الملك (هيرودس) لهذا الطلب بعد ترددٍ ارضاء لزوجته وابنتها الفاتنة لقاء رقصة قدمتها أمام الملك..

وتبرز هذه المسرحية ظلم الحاكم الشهرياري للعلماء والفقراء والمظلومين إرضاء لرغبةٍ زائلة.. كما أنها تصور دور المرأة السلبي وكيدها وتأثيرها على القرار الملكي..

وهي مسرحية شعرية تقوم على الفخامة والشعرية.. والحوار المسرحي يكاد يكون إلصاقياً.. لأننا لو حذفنا الأشخاص لظلت القصيدة بانسيابيتها

متكاملة.. وتكاد تظن أن الشاعر كان قد كتبها كقصيدةٍ ثم وزّعها بعد ذلك على الأشخاص المتحاورين وأهمهم الملكة وابنتها والملك.. والأشخاص الآخرون ثانويون نستطيع أن نستغني عنهم.

وإذ يقدم الشاعر للمسرحية بمقاطع طويلة مبيّناً جمال الملكة (هيروديا) مادحاً إياها على لسان وصيفتها.. وعلى لسان الملكة ذاتها هيروديا:

. "ضمخيني تامار في جسدي عرس

وفي اضلعي هزيج مراح

وهنا في جدائلي سمر الليل وهام الصباح خلف وشاحي"[54]

إلى أن تقول بكبرياء ودلال وإحساس متفرد بالجمال:

لا وربي ولو رآني سليمان أما جنَّ قلبه لدلالي

لا سلمّيث تدعي حبه بعدي ولا الألف من ذوات الجمال[55]

ويسوق الشاعر الحوار بين الوصيفة والملكة بطريقة إلصاقية وكأنه يروي حكاية ليصل بعد ذلك إلى إيصال الحوار إلى الابنة (سالومة) ذات الجمال والبهاء.. وحبك المؤامرة الخبيثة بين الأم وابنتها.. إذْ يُتّفَق على أن ترقص الشابة أمام الملك.. تحت الشرط الوقح أن يقدم لها رأس النبي السجين يوحنا المعمدان على طبق لأنه كان قد أفتى بعدم جواز زواجها من الملك لأنها كانت زوجة أخيه فأودعته السجن ولم يطفئ ذلك لهيبَ حقدها فحبَكت مؤامرتها هذه واستكملتها بقطع رأسه وتقديمه هدية لهذه الراقصة الخليعة

واطلبي رأسه على طبقٍ غاوٍ وجودي فلن يضن زماني[56]

وتكاد ترفض الفتاة هذا الطلب الباهظ خوفاً وخشية وإحساساً بالظلم وهو النبي الذي سيسخط الله لقتله:

سالومة:

ويح نفسي أماه أيُّ بلاءٍ ما تريدينه وأيُّ انتقامِ

غضب الله دونَه

هيروديا: لا اباليِ

سالومة: وحسامٌ يثيرهُ القوم دامي[57]

وتنهرها أمها وتضغط عليها إلى أن تقبل الفتاة وتمتثل لهذا الفعل الشائن على مضض تحت ستار الأمومة وحقها وخوف غضب الأم:

سالومة:

يالبلوى مطامع لا تلاقي الأمنَ إلا على شفارالجريمة

أنت أمي وللأمومة حقّ أنت دنّستِه فبئس الأمومة[58]

وإذْ ذاك تظهر فرحة الانتصار على وجه الأم (هيروديا) وترسل ابنتها إلى مجلس الملك.. ويقدمها الملك لجلسائه وامرائه على أنها الجميلة التي لا يرفض طلبها.. وترقص أمامه ويقسم لها بعد تمثيلها الكآبة والحزن أنها إن أتمت رقصتها وأفرحته وجلسائه أن يلبي طلبها مهما كان.

هيرود:

هيه سألوم أقبلي ماالخطوِ منك ساجٍ.. أرهبةٌ.. أمْ نواح..؟

ما تشائين.. والمنى سكْبُ نعليكِ وهـذي قـلـوبـنـا أقـداح

لك ما ترغبين.. نصف يهوذا بل حياتي..

ما تشانين اطلبي

سالومة بالم: راس يوحنان

ماذا (بعض اليهود) ويلاهُ يوحنان..

سالومة: اعطنيه اقسمت مولاي

هيرودس: واها.." (59).

تدخل هيروديا فجاة ويتردد هيرودس ويخاف من الطلب وتتدخل الأم فتكتمل المكيدة:

هيروديا: (تلتفت إلى هيرودس: اعطها راسه

سالومة بتردد: اجل اعطنيه..

اتغنى به على طبقٍ غاوٍ

هيرود: محالٌ روح الألوهة فيه

كيف لي ان ادوسها

هيروديا: انتَ اقسمت

وحق على الملوك الوفاءُ

وينتهي الأمر بموافقة الملك

إي وربي اقسمتُ ولَيتَكُ ما اقسمتُ

هيهِ.. ولتعرفنّ العبادُ

فاجرعوا الخمر وانقروا الدفّ اسرعْ

دونك السيف ايها الجلادُ" (60).

ويؤتى برأس النبي على طبق إلى مجلس الملك وتتناوله الأم وابنتها وفي مخدع الملك ليلاً يساور الملك القلق والخوف ويجري حوار بينه وبين زوجته.. هيرودس:

ويح نفسي تذلني بعد أنثى رغم شيبي ومنصبي واقتداري
أنا لولاك ما رفعت يد الظلم وأنـزلـتـهـا عـلـى الأحـرار
أنا لولاك ما قتلت نبياً كـــيـــوحـــنـــا
هيروديا: لولايَ ياللعار" (61)

ويصل جندي من بلاطس ليلاً فيقدم للملك رسالة تحمل إشارة خلعِهِ من المُلْكِ من قبل الامبراطور الروماني

ثم يضجّ الشارع وساحة القصر بالفقراء والثوار والمؤمنين من أنصار يوحنا المقتول.. وتنتهي المسرحية بخلع الملك وقتله:

-" هيرودس: ..ويحي أوقع الدهر بي وبالملك بعدي

فغداً تنهض الصعاليك في الأرض وتبني أكواخها فوق مجدي
إنهضي .. انهضي أنا العاثر الجاني تعلّقتُ في الحياة بوهم
بك بالمجد بالغنى فكلانا قبضُ ريحٍ إذنْ وأضغاثُ حلم(62)

واضح تأثير التربية الدينية في الشاعر حيث اعتمد إحدى قصص الأنبياء في الانجيل موضوعاً لمسرحيته وكاد لا يزيد على ما جاء في الانجيل أيَّ حدث.. فقد حوَّل هذا الكلام المختصر البليغ في الانجيل حول هذه القضية إلى شعر ووزعها على أشخاصٍ وتركنا نشعر أن حواراً يجري.. جاء في إنجيل متّى:

فإن هيرودس كان قد أمسك يوحنا وأوثقه في سجنٍ من أجل هيروديا امرأة فيلبس أخيه لأن يوحنا كان يقول له لا يحل أن تكون لك ولما أراد أن يقتله خاف من الشعب لأنه كان عندهم مثل نبي ثم لما صار مولد هيرودس

رقصت ابنة هيروديا في الوسط فسرتْ هيرودس ومن ثم وعد بقسمٍ أنه مهما طلبتْ يعطيها فهي إذْ كانت قد تلقنت من أُمها قالت: أعطني هاهنا على طبقٍ رأس يوحنا المعمدان فاغتمّ الملك.. ولكن من أجل الأقسام والمتكئين معه أمر أن يُطعي فأرسل وقطع رأس يوحنا المعمدان في السجن فأحضر رأسه على طبقٍ ودفع للصبية فجاءت به إلى أمها - فتقدم تلاميذه ورفعوا الجسد ثم أتوا وأخبروا يسوع.. انجيل متّى من الفصل الرابع عشر"(63)

وتنجح هذه المسرحية في اقناعنا بجودتها على صعيدين. ديني واجتماعي فهي تثير لواعج المؤمنين لمقتل النبي البريء يوحنا وتهيج شجونهم وهي من ناحية أخرى تحرك مشاعر المظلومين والفقراء في كل زمان ومكان.. واللغة سهلة ممتنعة وذات فنية عالية..

أما الحوار فإنه يكاد لا يكون له جدوى لأن القصيدة المسرَحة كلّ متكامل ولو حذفنا الحوار لما تغير السياق الشعري فالحوار ملصق إلصاقاً وليس في المسرحية بما هي ككل متكامل إبداع خياليّ أو خلق ذهني فهي متقيدة تماماً بالنص الانجيلي.. وقد استطاع المؤلف أن يغطي هذه السلبيات بلعبة اللغة الموسقة من جهة وبالاثارة للتظلُّم الديني والاجتماعي من جهةٍ ثانية ولأننا نقف على أرضٍ تاريخية وحكاية معاشة وواقع حاصل وترك أثره السلبي العميق في قلوب المؤمنين يوم ذاك والمظلومين في كل حين.. وقد أحس الشاعر ببرودة الحوار وعدم قدرة هذه الصياغة التقليدية بعمودها التقليدي أن توصل ما يريد بفعالية ومرونة فقال في مقدمة المسرحية:

قد تكون هيروديا آخر ما سأنتجه من أدب في هذا الاسلوب الشعري العتيق فمن العبث الاستمرار في استعمال أساليب شعرية لا تصح بعد الآن للتعبير الكامل الطليق عن خوالج النفس.. ولا أعني القوافي والأوزان فحسب بل اللغة ذاتها أيضاً.. فأزمة الحياة العربية هي أزمة عقل ومهما طال الوقوف في وجه الحياة فلا بدّ عاجلاً أو آجلاً من الانصياع إلى نواميسها وإلى أن يتمّ ذلك يظل الأدب العربي المعاصر أدباً قديماً مصطنعاً محدوداً لا يتجاوب مع نفس القارئ ولا يعبر تعبيراً صادقاً عن حياته"[64]

وهذا الاعتراف يترك في نفس القارئ إحساساً بفشل المسرحية على الخشبة لأن اللغة الشعرية التقليدية غير مطواعة بالشكل الكافي رغم أن الشاعر جهد أن تظل لغته واضحةً وقطّع المسرحية إلى مقاطع شعرية تختلف باختلاف قوافيها وإلى فصول ومشاهد لكل فصل..

وإذ تنتمي هذه المسرحية إلى مرحلة أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات فهي بذلك تعتبر فتحاً مبكراً في عالم المسرح الشعري الجاد.

مسرح الشاعر محمد الفيتوري:

لعلّ لحياة الشاعر وغرابتها وكثرة تنقله من بلد إلى بلد دوراً كبيراً في جعله يحس بآلام الآخرين ويتمثلها "شاعراً كبيراً وشريداً وطريداً لا يهدأ ولا يستقر.. شاعراً يعيش متجولاً على أرصفة الوطن العربي تستقبله عاصمة عربية وتحضنه.. وتجلده عاصمة عربية أخرى وتطارده"[65]

ويقول عن نفسه: "أنا قلق بطبعي.. لا أقيم في مكان إلا وشعرت

بالرغبة في مغادرته إلى مكان آخر.. لا أعرف ما إذا كان السبب راجعاً إلى ظروف تكويني أو ظروف مجتمعي"[66].

ولعل لانتمائه الجغرافي والتكويني دوراً أيضاً في جعله يتحرك ضمن دائرة إفريقيا السوداء.. ويحاول أن يركّز الضوء على عذابات السود منذ كانوا يباعون في أيام الرقيق في أسواق أوروبا البيضاء.. خاصة في القرنين الماضيين.. ولأن حياة هذا الشاعر حياة مسرحية حقاً فقد نجح في تمثُّلها في آلام المقهورين السود.. والذين كانوا يباعون بالألوف في أسواق النخاسة في أوروبا وأمريكا وغيرها من بلدان العالم الأسود بفعله.. الأبيض ببشرته..

ترك لنا الشاعر مسرحيتين الأولى بعنوان (أحزان افريقيا) وهي تسلط الضوء على عذابات السود وظروف استعبادهم ونضالهم من أجل نيلهم هذه الحرية المستلبة.

والثانية حول نضال الشعب الليبي ضد الاستعمار الايطالي.. بقيادة عمر المختار.. وسوف نقف عند المسرحية الأولى (أحزان افريقيا) لأنها تمثل أعماق الشاعر الصادقة.. وتجربته الحياتية ورؤيته الاجتماعية ونتجاوز عن الثانية لوضوحها وكثرة الدارسين لموضوعها من تاريخيين أو سينمائيين أو شعراء..

في مسرحية (أحزان افريقيا)[67] يتحرك أمامنا على خشبة المسرح قافلة طويلة من العبيد الأسرى ومقيدين بأيديهم وأرجلهم بسلاسل من حديد ويقودهم ثلاثة تجار.. شارلي ـ ادجار ـ ستانلي..

وهناك سفينة بعد ذلك سينقلون بها إلى أوروبا.. وقلعة سيصلون إليها.. والأهم من هذا في الطرف المقابل من جهة الأسرى هناك (سولارا) الصبية وأخوها (دينج) وجوقة من المرددين.. والمغني غير المرئي الذي يرمز إلى روح المأساة.. وعرافة عجوز افريقية (تقرأ الغيب) " المغني غير المرئي:

عـودوا أنـىّ كـنـتـم فـقـراء كـمـا أنـتـم..

يا أحبابي الموتى عودوا حتى لو كنتم قد متم..".[68]

حوار يطول بين الموتى ثم (اصوات مختلطة ليست بضحك ولا بكاء . زحف اقدام وسلاسل وسياط . طبول حزينة تدق ببطء)

وتندفع اغنية الغربة الأولى من الحناجر المتيبسة الحزينة:

دميت ايدينا.. ارجلنا.. لكنا سوف نسير

ومياه النهر تسير..

فوداعاً يا افريقيا..

يا رمحي المكسور

يا كوخي المهجور"[69]

وتبدأ القافلة الحزينة الظهور على خشبة المسرح العبيد مغلولون في المقدمة .. النخاسون في المؤخرة.. الحرس لا يكفون عن الحركة.. تلوح أسوار القلعةعلى بعد "شارلي: لاحت أسوار القلعة"[70]

ويحاول أحد العبيد الهرب:

-"شارلي: عجباً كسر الأغلال يريد يفرُّ ابن السوداء (طلقات رصاص)

ويصرخ العبد الجريح: اقتلني في ارضي

شارلي: يا ادجار اقتله.. واقطع عنقه

ادجار: قد افسَدتِ العبدَ الشفقة (خذ) طلقة اخرى في المقتل" (71)

سافو عبثاً تظل عيناه مفتوحتين برغم موته يقترب شارلي في خوفٍ ويدفعه بقدمه.. سياط وطلقات رصاص تنتخلم القافلة يتحول الضجيج شيئاً فشيئاً إلى اصداء من اغنية الغربة الأولى: دميت ايدينا.. ارجلنا.. لكنا سوف نسير

ستانلي: (إلى ادجار) ها نحن بلغنا القلعة

شارلي: افلا احصيت عبيدك (خمس.. خمسون.. مائة.. مائتان ثلاث مئات.. ستمائة..

تكون القافلة قد توارت.. في داخل القلعة بعض الحراس

شارلي (إلى ادجار): اقفل ابواب القلعة(72)

ويجري حوار طويل على مائدة التجار البيض في القلعة.. ادجار وستانلي من اجل الفتاة السوداء (سولارا) ويَحلّ الخصَامُ ويتبارزان بالسيوف ويتدخل حاكم القلعة توماس وتكون الفتاة بيعاً لادجار.. ويجرُ الفتاة المسكينة إلى مخدعه ويختصبها بعد ان تقاوم حتى الاغماء.

وتحاول الفرار إلى رفاقها واخيها في القافلة..

تحكي سولارا قصتها: "كان يريدني.. (تسترجع حواراً مفروضاً إنه دار بينها وبين ادجار

ادجار:

مثلك لايوجد في المدينة

هذا السواد العبقري زينة

ثم دنا ومد في مذلة يده

وتصبحين سيده

وتصبحين زوجة الملك

قف ايها الأبيض قف

صارعته.. عضضته.. في قدمه

وحين ضمني بصقت مرتين في فمه

حتى تعبت وتعِبْ.. (تنهد) ثم استدار بانفعال وذهبْ(73)

ويحتجُّ السود على سولارا بعد أن تنام في فراش النخاس.. وأنها قد نسيت أخاها الذي ضُرِب من أجلها حتى الاغماء

نسيتنا.. نسيتْ دينج

سولارا: يادنج انني انا

العبيد: إنك لست انت..

سولارا: انني سجينة

العبيد: سجينة..؟.(74)

ويحاول الشاعر أن يبرز مدى الظلم وضياع قيمة الانسان الأسود عند أسياده

توماس: كفاك يا شارلي ورفقاً بك لا رفقاً به

اقتله او ابق عليه فهو لك.. (يضربه حتى الاغماء)(75)

الحارس مضطرباً: العبد لا يريد أن يفيق

شارلي: اسقوه بعض الماء

توماس بغضب: افق افق..

شارلي: لكنني ارفض ان يموت.. ارفض أن يموت ان يموت..

(يسقط شارلي إعياءً بين يدَيْ صديقه توماس" [76]

يعود التجار إلى السكر والغناء:

الصائد عاد وجعبته ملأى وسفينته تتراقص في الميناء [77]

ثم تخرج المسرحية إلى البحر حيث ينقل العبيد في سفينة إلى أوروبا.. ويهوج البحر وتكاد تغرق السفينة ويموت الكثير.. وينجو دينج وأخته وآخرون وهناك يلتقون بالعرافة التي تمثل الحكمة والأمومة.. يتساءل دينج أمام العرافة

يقول الكاهن ان الله لهذا يخلقنا
وإنا خالفناهم فسيحرقنا..
العرافة: كذب الكاذب./ فالله بلا حاجب
والله هو النهر الصاخب / والله هو الايماءة والحركات
هو الرمز المنقوش على احداق الطير واشجار الغابات
الله هو الكلمات
العرافة تحرك حجرات الموقد بعصا في يدها
دينج: ومتى نرجع..؟
العرافة: (لا ترفع راسها عن الموقد) يوماً ما يا ولدي
دينج: الواحد منا يرجع حياً او ميتاً.
اكلت موتانا هذي الأرض الملعونة" [78]

ويجري حوار ين الأخ وأخته فهو يرفض أخوَّتها بعد أن دنسها التاجر النخاس وأصبحت حبلى منه..

سولارا: اختك.. إني اختك

دينج: ألقيت ظلامك فوق سماواتي

سولارا: اقتلني لو شئت

ابصق في وجهي حتى الموت.

دينج: القول لهم اختي.. معبودتهم حبلى.. حبلى.. لا اقدر.. لا اقدر لا.." (79).

وتفتضح أمام العبيد ويعيرونها ولكن العرافة تتدخل وتقول لها: "أنا أغفرلك.. ولكن اعترفي.. أين جرى هذا

سولارا: كانت ايديكم في الأغلال

وكنت انا ابكي

وسمعت تباطئكم

وصرخت بكم..

ودفعت الحائط بعد الحائط.. واستعرضت بكم

بك.. انت.. وانت.. وانت

ولم يسمع احد منكم

وغرقت انا في اللعنة

حين غرقتم في الأوحال.."

الكورس: الإثم لنا.. وا خجلتنا

نحن المسؤولون.. هبينا غفرانك غفرانك ياسولارا

سولارا: يا احبابي

العرافة: يا ابنائي" (80)

وهكذا يتضح أن سولار هي كل مظلومة.. هي إفريقيا السوداء كلها.. هي الوطن المستلب الكرامة.. في ظروف استلاب قاهرة وموت جماعي..

وعالم نائم ومشارك في هذا الخزي والظلم الذي لا نهاية له.. وتستكمل المسرحية نفسها في القادة العسكريين في أوروبا ثم تنتهي بالثورة التي يقودها زعيم الزنوج (يوكان) "تختلط الشعارات تتموج الجموع.. طلقات رصاص.. الطبول.. وهج النيران يخفق ويتوهج.. أصوات الثورة.. سقطت والحاكم مات

أصوات: العدل.. "الحرية..

عودي يا سولارا.. هرب التجار.. النار النار

لنمت من اجل الحرية

التجار انهزموا

لن تنهزموا يا فجر الأحلام الكبرى.. لن تنهزموا" (81)

في هذه المسرحية الطويلة التي تراعي كل خصوصيات المسرح وتصلح بجدارة أن تكون موضوعاً مسرحيًّا.. فهناك عبيد أسرى ونخّاسون.. وهناك من يموت ضرباً.. وامرأة تغتصب على فراش نخاس وحكاية حزن وقهر وسلب حرية وتمييز عنصري.. تُسْرَد أمامنا رغم التفاصيل المملّة.. ولكنها بتفاصيلها ومجموع حواراتها تشكل حياة مسرحية ودراما حارة حتى البكاء وليست كمسرح الشاعر أدونيس.. قضايا فكرية وفلسفية يصعب على المتفرج فهمها وعلى الممثل تأديتها. ومسرحيته الثانية (عمر المختار) كانت مهيأة لتمثيلها على المسرح في مصر ويقول عنها كاتبها.. (الفيتوري): "كان من المفروض أن يخرجها نبيل الألفي ثم حدث خلاف بيننا حول تحديد مفهوم العمل المسرحي" (82)

واختلاف المؤلف مع المخرج كان من أجل تحديد وتركيز البطولة في شخصية (عمر المختار) في حين أن الشاعر ركز على الثوار وترك البطل القائد عمر المختار يظهر في ثلاثة مشاهد فقط في البداية والوسط والخاتمة حين يُعلَّق على المشنقة "أما باقي الفصول والمشاهد فتتحرك خلالها نماذج عديدة من الشخصيات الثورية الليبية.. وشخصيات أخرى أيضاً تعطينا صوراً مكثفة من المجتمع بكل تناقضاته.. بسلبياته وإيجابياته"[83]

ولغة المؤلف في المسرحيتين موفقة غير مبتذلة ولا بعيدة الغور في الرمزية والغموض.. لا بل على العكس إنها تعكس لغة المقهورين.. والمنكسرين من أعماقهم.. لغة مسرحية بحق.. ويمكن تأديتها بمقاطعها كما هي على المسرح ويمكن للجمهور أن يتقبّلها بارتياح.. مع ما فيها من شفافية شعرية وسموٍ لغوي..

مسرح الشاعر محمد الماغوط.

وهناك أخيراً شعراء آخرون اهتموا بالمسرح الشعري ومنهم الشاعر السوري (محي الدين البرادعي) والشاعر السوري (محمد الماغوط) وغني عن القول أنَّ الشاعر (الماغوط) استطاع من خلال مسرحياته أن يصل إلى جمهور الوطن العربي بكامله تلك المسرحيات التي مثلتها فرقة (دريد لحام وعمر حجو) بنجاحٍ وتميّز.. لكن هذه المسرحيات الممثلة كانت تُكتب بطريقة مشتركة مع الممثل الكوميدي (دريد لحام) وهي أعمال بالعامية أحياناً ولهذا فلسنا بصدد دراستها.. غير أنه ترك لنا في مجموعته الكاملة

مسرحية بعنوان (العصفور الأحدب)[84]

وهي تمثّل حواراً فكرياً ورمزياً ويعتمد على السخرية المرّة.. والجرآة اللغوية بين مجموعة مساجين من أعمار مختلفة ومستويات فكرية ومهنٍ مختلفة.. ويشترك السجّان في هذا الحوار بحيث تمثل هذه المسرحية مختلف الشرائح الاجتماعية في وطننا العربي وتبحث عن الحرية.. وتضع أسئلة حول الخراب في العالم.. والقمع.. والحروب.. والثقافة.. وقيمة الحياة بشكل عام أمام تحدياتها وسمومها القاتلة.. وتكاد لغتها النثرية تلبس ثوباً أكثرشعرية من مجمل ما مرّ معنا من مسرحيات.. غيرَ أنها تترك الوزن الشعري والقافية جانباً.. ومعروف أن الشاعر (الماغوط) لا يكتب شعره إلا بهذه الطريقة:

"تحت أقواس النصر رفعوا وشاحي كذيل النعجة.. أمام لهب الشموع فتشوا نهدي كالبضائع.. أخرجوا العروق"[85]

ولغته ذات ترميز شاعري.. فالوطن امرأة ولها" أثداء صغيرة كزهر البيلسان ولكنها سقطت منذ أمدٍ بعيد.. كل غابات العالم ترضع منها"[86] وهو يصدمك بسخريته وجرأته يقول في حوارٍ بين الكهل والعاذب في السجن: "قلتَ تتهيج.. ما من شيء في العالم إلا ويتهيج حتى الشعوب أو الملاعق يمكن أن تتهيج.

العاذب: فعلاً إن اصابعي الآن في حالة سحاق

فجاة (يدخل الحارس ويصرخ): من يشتم الدولة؟.

القزم: لا احد إننا نتحدث عن الينابيع" [87]

ويتكرر سؤال الحارث هذا مراتٍ كثيرة حتى نهاية المسرحية..

والمسرحية إذْ تتحركَ من خلال الحوار على ألسنة السجناء الأربعة والسجان فإنها تكاد تنسف كل الأفكار والبنى التحتية للمجتمعات الخمولة الجبانة وتحرك فينا حسّ الثورة على مصاصي الدماء أينما وجِدوا في شتى مواقعهم.. من أصغر جريمة كقتل عصفور إلى إحراف العالم في هيروشيما بالقنابل الذرية. مسلِّطاً الضوء ما بين هذين الطرفين على انتهاك الكرامات وسلب الحريات وسفك الدماء وحتى الأمور الدينية:

إن الله موجود طالما لم أسرْ في جنازته[88]

والماغوط بارع في تحريك الحوار بشكل ساخر وكوميدي أحياناً..

القزم (متابعاً كلامه): انا مثلهم متهمٌ بمضاجعة عنزة.. اما انت ايها العازب فلا نعرف ابداً لماذا اعتقلوك..؟

العازب: ساضاجع ملعقة هذه الليلة..

الكهل (موجهاً كلامه للقزم): لا تغضب يا صديقي لاتغضب.. إنني اقدّر ظروفك كرجل متّهم بمضاجعة عنزة"[89]

أما لغته فهي حادّة جريئة مجنّحة برمزية وعمق يقول الكهل لرفاقه.

ماذا تشتهون الآن في هذه اللحظة بالذات..؟

القزم: ان اموت

الطالب: العنب

مجهول: ان اصمت بوضوح اشدّ

العازب: ان اكتب رسالة غرام الى دجاجة..

صانع الأحذية: ان اصنع خفاً من المطر لكل المعقول الحافية في

العالم.." (90)

واضح أن الشاعر محمد الماغوط له تجربته الواقعية في المسرح وأنه يعرف أين يشحن الكلمة والجمهور ويصليهما بشواظ من ناره اللافحة اللاهبة.. وكيف يخلط الكوميديا بالتراجيديا.. الضحكات بلون الدم الدمعة بآخر دفقةِ أملٍ في الروح.. وربما ليذكرنا بأنه رجل عانى حقاً في حقول تربيته الريفية وأيام صباه الأول.. وأن كل هذا ظل مطبوعاً على خلايا ذاكرته الحارة فكتب بمرارة ساخرة.. وتأثير أجمل وواقعيةٍ أصدق..

4 / ايار / 1995

المراجع والهوامش

(1) علي عقلة عرسان، المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل - مجلة الوحدة المجلس القومي للثقافة العربية - الرباط - العدد /94 - 95/ يوليو أغسطس - 1992 ، ص 47 - 60 .

(2) محمد مسكين، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، المرجع السابق، ص 60 .

(3) سلوى بكر، أثر الفتح العربي في المسرح المصري، مجلة الفكر، معهد الإنماء القومي العربي - بيروت - لبنان - تموز - يوليو سبتمبر 1992 السنة 13 - العدد/69/ ص 134 - 137 .

(4) جواد الأسدي، تكهنات في تأصيل المسرح - المرجع السابق، ص 37 .

(5) المرجع السابق، ص 37 .

(6) عبد الفتاح قلعجي، نحو مشروع آخر في المسرح العربي، مجلة الفكر العربي، العدد المذكور أعلاه، ص 54 .

(7) المرجع السابق نفسه، ص 58 - 59 .

(8) تيسير شيخ الأرض، الشعر والجمال والواقع، مجلة الوحدة، العدد /82 - 83

- يوليو أغسطس، محرم - صفر - 1991 ، ص 142 .

(9) نجيب سرور، حول أزمة المسرح المصري، مجلة المعرفة السورية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق العدد /208 - ص 174 .

(10) أرنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة ميشيل سليمان، دار الحقيقة - بيروت، دون تاريخ.

(11) أرنست فيشر، المرجع السابق، ص 12 .

(12) عبد الله عسّاف، اللوحة التشكيلية واثرها في الصورة الفنية في شعر الحداثة، الوحدة، العدد 82 - 83 ، ص 26 .

()13) عبد الرحمن حمادة. جوانب من قضايا واشكاليات المسرح العربي، الوحدة، العدد 94 - 95 ، يوليو أغسطس عام 1992 ، ص 27 .

(14) رياض عصمت، المسرح العربي والمؤسسة، مجلة الوحدة، العدد 94 - 95 المذكور سابقاً، ص 96 .

(15) أرنست فيشر، مرجع سابق، ص 218 .

(16) أرنست فيشر، الاشتراكية والفن ترجمة أسعد حليم، دار القلم، بيروت، الطبعة الثانية تموز يوليو 1980م ، ص 134 .

(17) محمد حامد شريف، دراسات في القصة والمسرح، مطبعة الفردوس المنصورة - الطبعة الأولى - عام 1992 ، ص 45 .

(18) المرجع السابق ذاته، ص 45 .

(19) صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثاني، مسرحية الحلاج، دار العودة، بيروت، ط 1988 ، ص 544 .

(20) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت ، ط1 ، 1979 .

ط1982 2 ، ص 10 .

(21) خليل حاوي، ديوان خليل حاوي، مسرحية لعازر، ص 307 .

(22) المرجع السابق، ص 318 .

(23) المرجع السابق، ص 328 .

(24) المرجع السابق، ص 339 .

(25) بسام ساعي، الواقع والحقيقة في مسرحنا الشعري، مجلة المعرفة السورية، العدد 95 ، آيار 1978 ، ص 94 .

(26) بسام ساعي، المرجع السابق، ص 94 .

(27) المرجع السابق، ص 95 .

(28) انظر المقال السابق ذاته من الصفحة 94 حتى ص 103 .

(29) أدونيس ،الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت ،ط 1971 ، ص 373 .

(30) المرجع السابق، ص 275 - 276 .

(31) المرجع السابق، ص 286 .

(32) المرجع السابق، ص 286 .

(33) بسام ساعي، الواقع والحقيقة في مسرحنا الشعري، مجلة المعرفة، عدد 195 ، آيار 1978 ، ص 108 .

(34) المرجع ذاته، ص 114 .

(35) أدونيس ، الآثار الكاملة، المجلد الثاني، ص 276 .

(36) المرجع السابق، ص 267 .

(37) الآثار الكاملة، الجزء الثاني ص 271 - 273 - 274 - 279 .

(38) أدونيس ،المرجع السابق.

(39) المرجع السابق، ص 279 .

(40) المرجع السابق، ص 303 .

(41) المرجع السابق، المجلد الثاني، ص 207 .

(42) المرجع السابق، ص 363 .

(43) المرجع السابق، المجلد الثاني، ص 363 .

(44) المرجع السابق، ص 363 - 347 - 368 .

(45) أدونيس، المرجع السابق، المجلد الثاني، ص 370 .

(46) المرجع السابق، ص 375 .

(47) المرجع السابق، ص 376 - 379 - 380 - 381 .

(48) المرجع السابق، ص 386 - 387 .

(49) المرجع السابق، ص 388 - 389 .

(50) المرجع السابق، ص 391 - 393 .

(51) المرجع السابق، ص 402 .

(52) المرجع السابق، ص 403 .

(53) يوسف الخال، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت ، الطبعة الثانية، 1 - 1 - 1979 ، ص 123 .

(54) يوسف الخال، المرجع السابق، ص 124 .

(55) المرجع السابق، ص 127 .

(56) المرجع السابق، ص 134 .

(57) المرجع السابق، ص 135 .

(58) المرجع السابق، ص 139 .

(59) المرجع السابق، ص 154 - 164 .

(60) المرجع السابق، ص 166 - 167 .

(61) المرجع السابق، ص 172 .

(62) المرجع السابق، ص 194 .

(63) المرجع السابق، ص 120 .

(64) المرجع السابق، ص 119 .

(65)- محمد الفيتوري، ديوان محمد الفيتوري، دار العودة، بيروت ، 1979، المقدمة، ص 6 .

(66) المرجع السابق، ص 177 .

(67) المرجع السابق، ص 179 .

(68) المرجع السابق، ص 184 .

(69) المرجع السابق، ص 185 .

(70) المرجع السابق، ص 187 .

(71) المرجع السابق، ص 179 .

(72) المرجع السابق، ص 217 - 218 .

(73) المرجع السابق، ص 222 .

(74) المرجع السابق، ص 205 .

(75) المرجع السابق ، ص 192 .

(76) المرجع السابق، ص 255 .

(77) المرجع السابق، ص 259 .

(78) المرجع السابق، ص 262 .

(79) المرجع السابق، ص 267 .

(80) المرجع السابق، ص 288 .

(81) المرجع السابق، ص 291 .

(82) المرجع السابق، ص 292 .

(83) المرجع السابق، ص 292 .

(84) محمد الماغوط ،الآثار الكاملة، بيروت ،دار العودة، 1979 ،مسرحية "العصفور الأحدب".

(85) المرجع السابق، ص 345 .

(86) المرجع السابق، ص 347 .

(87) المرجع السابق، ص 348 - 349 .

(88) المرجع السابق، ص 365 .

(89) المرجع السابق، ص 370 .

(90) المرجع السابق، ص 371 .

الدراما والرمزية في

"احتفال ليلي خاص لدريسدن"

رجاء ابراهيم سليمان

وصف كارل ماركس الملحمة على أنها الشكل الفني لمجتمع ضعيف التطور وقال: "لكن الصعوبة ليست أن نفهم بأن الفن الإغريقي والملحمة مرتبطان ببعض اشكال التطور الاجتماعي. الصعوبة تكمن في واقع كون الفن والملحمة يشكلان متعة جمالية وأن لهما بالنسبة لنا من بعض الوجوه قيمة المعايير والنماذج التي يستحيل بلوغها"(1) أي أنّ العمل الفنّي ليس خطاباً يلقى على الجمهور يحثّ ويقوّم ويردع، إنه يخاطب العقل. ولكي يكتب للعمل الفني البقاء يجب ان يكون فنّاً يملأ القلوب والعقول ليخزّن صوراًجميلة في دفاتر الذاكرة ولا أحد يملك أن يسجل طريقة نسج الرداء الفني، فالموهبة وحدها لاتكفي والفكرة وحدها لاتكفي والاجتهاد وحده لايكفي . إن المسرح بالمعنى الواسع للكلمة "شكل من أشكال التعبير عن المشاعر والأفكار والأحاسيس البشرية ووسيلته في ذلك فن الكلام وفن الحركة مع الاستعانة ببعض المؤثرات الأخرى المساعدة"(2) وقد جرت العادة أن تتم الدراسة النقدية للمسرحية بعد حضورها في صالة العرض لأنه يفترض بالجمهور أن يكون غير قارىء لنصّ المسرحية باعتبار أن النص هو أحد العناصر التي تؤلف جميعها مانسميه "فن المسرح" وغالباً ما يملي

الكاتب الحركات التي يتضمنها النص المسرحي على الممثلين على اعتبارها حركات مدروسة ولها معانٍ مدروسة، ولأنه لم يتسنّ لي حضور المسرحية في عرض مسرحي لها، فإن دراسة الدراما والرمزية فيها تقتصر على النص المسرحي "فقد قام المسرح في الأصل وفي أبسط صوره كوسيلة وأداة للتعبير عن الدراما الإنسانيةط[3] أي أن جوهر المسرح هو الدراما مهما اختلفت أجناسه. إن الدراما هي الواقع المرّ الذي يعيشه الإنسان بالإضافة إلى وهم الواقع و "إن ما يُقَدّم من خلال الدراما هو وهم الواقع، لأن هناك خيالاًمضافاًإلى الأشياء والأدوات، بل والأشخاص فالمسألة إذن صناعة وهم بالواقع، لكن هذا الوهم قريب للواقع، إن الدراما هي دمج الحرف الميّت الذي يقدمه الكاتب مع الواقع الحي الخاص بالأدوات"[4] فصناعة الوهم بالواقع هي خاصية الكاتب المبدع يظهر فيها أسلوبه وفنه وإبداعه، ويكتب للعمل الفني الانتشار والبقاء بقدر ما فيه من إبداع.

ومسرحية [احتفال ليلي خاص لدريسدن] رغم أنها اختارت موضوعاً من التاريخ ومن الواقع، لكنها لا تجنح إلى التجريد الفكري بل اختارت حدث الحرب العالمية الثانية ليكون أساساً تقوم عليه بنية فنية رائعة وهي أقرب ما تكون إلى لعبة يقوم بها مجموعة أطفال في غفلة عن ذويهم كي يمرّ الوقت الثقيل سريعاً، تتقاسم شخصياتها الأدوار والحركات وتتشارك في رمي الأحجار الصغيرة في مياه مستنقع لتخلق دوائر صغيرة ثم تكبر وتكبر حتى يصبح الجمهور عناصر مشاركة في الأداء، وبالرغم من كل إشارة صغيرة أو كبيرة مدروسة بجدية وعناية فإنها تبدو عفوية تأتي انسيابية دون

تخطيط أو تصميم.

مصطفى الحلاج الذي وقف شاهداً على أحداث لعبة سخيفة تسمى الحرب يدير مفتاحها شخص واحد يستريح في قصره يريد أن يتسلى ويلهو أمام ألعابه، أراد أن يأخذ من عناصر هذه اللعبة المفجعة مادة لعمله المسرحي وكأنه يقول لا تزيحوا أبصاركم عن "حريق استمّر طوال أربعة أيام فالتهم 20 كم2 وملأ وادي الألب بحطام مكلّس وبلغ جمع الجثث آخر درجات الإثارة، فَجُمعَ في الدلاء ما يقدر بـ 20.000 محبس ونصبت في ساحة "التماركت" ست محارق كبيرة للجثث ثم ووريَت التراب بالرفوش كوماً من الرماد البشري يبلغ علوها المترين"[5].

لابد أن يعيش الفن في تلاقٍ وتلاحم مع الوعي الشعبي أو أنه لن يعيش أبداً، فالحقيقة يجب إرساء بعض الجوانب من أسسه في الواقع ويجب أن يعلّم الجمهور بالإشارة إلى شيء يؤمنون به فعلاً، لذلك يجب أن تكون فكرة المسرحية مقبولة لتدعم نجاح المسرحية، فمن هذا الجانب تعرض المسرحية الإنسان فيها (ذكراً أم أنثى، ولداً أم والداً، مجرماً كان أم بريئاً، أنه على علاقة وتماس حقيقي مع الحرب، إنّ شخصيات هذه المسرحية على اختلاف ميولها واندفاعاتها وانتماءاتها وأجناسها تقهرها الحرب، وكذلك نحن جميعاً فمن منّا لم تقهره الحرب؟؛ ومن منّا لم تخطف منه قذائف الحرب أخاً أو أباً أو صديقاً أو جدران بيت عزيز؟ جميعنا نحمل جراح الحرب المدماة في قلوبنا، وفي مسرحية "احتفال ليلي خاصة لدريسدن" نجد أن الحرب تفرز طائر الموت العملاق الذي لا يفرق بين المذنب والبريء، بين

مجرم الحرب مارتن والصغيرة كاترين، الجميع لديه ضحايا.

يقول الأديب حنّا مينه في تقديمه للمسرحية: "... سهل أن نفهم هذه المسرحية، وصعب أن نفعل أيضاً، لا لأن بها غموضاً، فغنائيتها شفافة كمهجة شاعر، أو كدمعة طفل على خد مكلثم، ولا لأن بها تعقيداً، فهي في البساطة كلمة قلب مفتوح، أو أن بها إعجازاً، ذلك غريب على من يملك رؤية واضحة، بل لأن بها إيماء... والإيماء في الفن هو الفن"[6]. فنحن نجد التفرّد عند الحلاج في اختياره لفكرة المسرحية، وقد حدّد فيها الزمان والمكان، فالزمان فيها هو نقطة الصفر الفاصلة بين سماع صفارة نفير الموت وبين إطباقه على الأجفان، المكان هو أكثر الأمكنة إهمالاً، قبو معتم دون إضاءة ومع أكداس براميل البيرة، وحدّد الحلاج الهدف أيضاً، وهو كتابة مسرحية ضد الحرب الظالمة والهدف الثاني والأهم هو نزع الأقنعة عن الوجوه بيد أصحابها لا بيد الغريم، فيما عدا ذلك نجد المسرحية تسيطر عليها العفوية والانسيابية لدرجة كبيرة حتى النقد الذي هو إعادة خلق الإحساس من خلال الفكر يعرضه علينا الحلاج كعناصر من لعبة أطفال محببة ولطيفة، ينقد اعتلاء الرايخ ظهر الشعب الألماني من خلال ارتقاء كارل أحد الدنان وتنصيبه ملكاً ثم تنصيبه إلهاً، وكذلك ينقد الجمهور من خلال تنصيب اميليا قاضية على العالم حيث كل شخصية تنزع القناع عن وجهها وتطرح في حجرها اعترافها وأخطاءها.

نجد شخصيات الحلاج ثلاثة أنواع منهم المذنب الآثم كالشخصيات الحربية أمثال بيتر ومارتن وفرانز، وبعضهم المذنب البريء أمثال هرمان واميليا

وهنريتش وجيني، ومنهم البريء، أمثال كاترين، بينما الجميع ضحايا.

لقد تلوّن نسيج المسرحية بين المجادلة والديالكيتيك كالنزاع بين أطراف متضادة ويجنح الحوار المسرحي أحياناً إلى المنولوج الطويل الغارق في الرومانسية الحزينة.

تتبين جميع الشخصيات فوق خشبة المسرح أن عملية المصارعة تطالهم جميعاً سواء كانوا داخل الملعب أم خارجه، سواء كانوا مشاركين في لعبة الحرب أم لائذين بيروجهم الوهمية يراقبون منها ما يجري خارجها قائلين في أنفسهم "حوالينا ولا علينا". ونجد الحلاج يؤكد المقولة السابقة في مسرحيته "الدراويش يبحثون عن الحقيقة" حيث أن البطل درويش يعرف أنه محكوم بحكم الملف وليس بحكم الحقيقة ويعرف أن الموت الذي نزل به قد نزل بالعالم الذي انتمى إليه فيقول في ختام المشهد: "لقد سقط الموت على العالم والعالم حيّ لا يموت..."[7]، وفي هذا إقرار ضمني أن القضية ماتزال معلقة وأن النضال مايزال مستمراً.

وكذلك بالنسبة لمسرحية "احتفال ليلي خاص لدريسدن" نجد إسقاطاً لهذه المقولة حيث أن الموت يُطْبِق على جميع الشخصيات في القبو، بيد أن مارتن و كارل واميليا يختارون الموت بيدهم لا بيد النازية، وسيبقى هذا الموقف صرخة تدوّي في وجه النازية والصهيونية وسيبقى دعوة ليأخذ كل ذي حق حقه، دعوة ينطق بها أكثر الشخصيات وحشية وافتراساً وأكثرها إجراماً في الحرب وهو مارتن بعد أن يعلن توبته عند قدمي القاضية اميليا

عن اغتصاب الفتيات الصغيرات فيقول: "السلاح صنع للقتل.. اسألوا فقط في يدمن... من أجل أي هدف؟؟"[8] وتنسدل الستارة لتكون هذه الصرخة نقطة بداية.

"إن الدراما هي الحياة المعاصرة المجسّدة بمجموعة من الوقائع الحيّة المعاشة التي باستطاعتها التأثير على الواقع من خلال الشخصيات النابعة من الواقع والحياة المعمّقة بالحياة الشخصية والفكرية للكاتب وفوق ذلك لا تخرج عن الحياة الثقافية بحدودها الزمانية والمكانية، بل تتجاوزها لتكون حاضرة في كل زمان ومكان"[9]، صحيح أن المسرحية تعتمد على حدث تاريخي واقعي، لكننا ندرسها كواقعة فنية حيث تنطلق من جهتين متقابلتين هما الواقع والرمز، الخارج والداخل، ثم العقل والعاطفة، إلى أن يتدرج في تصعيد درامي معتمداً على هذه العناصر تاركاً للجمهور حرية أن يبدؤوا حواراً جدلياً حول مسؤوليتهم تجاه القضايا الجوهرية المعاشة. فموقف الدراما فيها يقوم على محورين أولهما موقف الحياد الذي تتبناه بعض الشخصيات أمثال اميليا وكارل وهنريتش وجيني في حين أنّ الرايخ يمتطي ظهر شعبه ويمضي به غازياً البلدان المجاورة والمحور الثاني هو من صفّق للرايخ وسانده فكانت الكارثة عندما أقسمت الشعوب المغلوبة أن تردّ الزيارة بأحسن منها وهاهي تعود لتقدم للألمان الهدايا التي تنتزع الأرض من مكانها وتقصف المنازل والشوارع حتى أصبح الرماد عنوان كل شيء، يطبق فوق كل الأشياء.

صحيح أن "الفن تاريخ.. ولولاه لكانت الكثير من الأمم والشعوب

والحضارات مجهولة الهوية وقابعة في عالم النسيان"[10]، لكن "المسرح المعاصر هو ذلك المسرح الذي يعبّر بشكل أعمق وأوسع عن الحياة"[11]، صحيح أن الحلاج ليس مخترعاً لموضوع المسرحية، بل إنه راصده بطريقة ذكية ومثيرة، وطعّمه بالمتوازيات الساخرة وتبادل الحوارات التهكمية والساخنة أحياناً، الأمر الذي يجعل كل شخصية تلقي ضوءًا ينير لنا الشخصية الأخرى. وتبدو بعض الشخصيات رومانسية لكن المسرحية في منأى عن ذلك، فكلارا مثلاً عندما تحتل المسرح بشعورها العميق وسحرها قد تغرينا بالدخول في عالمها العاطفي وكذلك كريستينا عندما تنادي على حبيبها الشاب، وأرنولد عندما يكرر ترنيمته "سأبني بيتاً جميلاً لك"، فقد خلطها الحلاج ببعض الرومانسية وبعض مواقف الحب والهزل كي لا تمرّ ثقيلة، والفعل في المسرحية هو تصعيد الدراما بممارسة عدة انعطافات من أجل اكتشاف الجاني لتطهير الحياة الإنسانية.

يقول بيراند يللو: "... ذلك أن كل كائن حي لمجرد أنه كائن حي، تكون له صورة وهو يموت ويفنى لمجرد أنه كائن حي، إلا أن العمل الفني يعيش إلى الأبد بمقدار ما هو صورة"[12] ومسرحية الحلاج صورة قريبة إلى ما يحدث في الواقع، فقد اختار الحلاج شخصياته وكأن رهطاً من الناس سمع صفارة الإنذار فتسابق إلى دخول أول ملجأ يصادفه فمنه العامل والرأسمالي والمحارب والطفل والمهندس والمدّرس، حشروا أنفسهم جميعاً في جوف هذا القبو كيفما اتفق، ونحن لا نتفق مع المسرحية الشديدة الإتقان في الصنع ونتعاطف مع المسرحية العميقة من حيث الفكرة والفهم

والمغزى، وهذه المسرحية عميقة بالفكرة والفهم والمغزى، فهي صورة عن الواقع. حشر الحلاج شخصياته في بطن القبو وتركها تتحرك كأنها في مسرح عرائس الدمى، كل يعيش دوره على فطرته وطبيعته و "ما من شك في أن نظرية زولا في المذهب الطبيعي قد أُسيءَ تطبيقها هنا على الد6وام تقريباً بالرغم من أن زولا نفسه كان على استعداد لتعريف الفن بأنه جانب من الحياة له مزاجه الخاص"[13] بيد أنه ليس كل ما نتقبله على أنه حقيقة نستطيع أن نتقبله على أنه فن.

دخل الحلاج من باب الواقعية بينما العرض والنهاية كانتا في غاية الفنية والإيماء، فآلة التصوير عند الحلاج لم ترصد الواقع والحرائق وحسب، بل دخلت إلى النفوس والضمائر "فآلة التصوير عند الحلاج تستطيع أن تعثر على الإبرة بين كومة من الحشائش وعلى الذبابة في المرهم"[14]. فالحلاج يعرف أننا لا نكتفي ،بوجودنا الخـاص لذلك نحتاج إلى تحقيق رغباتنا في الحياة من خلال شخصيات أخرى حيث يدور شيء ما ليس سوى مجرد تمثيل، لكنه يستحوذ على كياننا بأسره. فعندما نذهب إلى المسرح نجري اسقاطات الشخصيات على أنفسنا لنجد أن شخصية اميليا تتحدث بلسان حالنا، إذ نشفق على شخصية هرمان ونتناقض مع شخصية بيتر ونتعاطف مع مارتن بعد تحوله "فالإنسان بحاجة أن يكون أكثر مما هو. إن رغبة الإنسان في أن يزيد ويكتمل تدلّ على أنه أكثر من مجرد فرد، فهو يشعر بأنه لا يستطيع الوصول إلى هذه الكلية إلا إذا استولى على تجارب الآخرين التي هي بالقوة تجاربه هو، والفن هو الأداة اللازمة لدمج الفرد

بالمجموع"[15]، فلابد من وجود تقاطع إنساني بين المسرحية وبين كل فرد قارئ أو مشاهد أو مستمع. نحن نشتم رائحة الحرب والموت والقذائف والطائرات الحربية دون أن نرى لها أثراً على المسرح إلا من خلال ما تسرده الشخصيات عنها، وكذلك ضغطَ طائر الموت على أنفاس الشخصيات فرمى في عيونهم سهاماً مخدّرة لها اثر التنويم المغناطيسي جعلتهم يتصرفون على سجيتهم كالأطفال حين تغيب عنهم سلطة الرقابة، يتصرفون بنقاء طبيعي عفوي بعيد عن التكلف والمغالاة فتحول الحلاج إلى مخاطبة جميع الناس بأسلوب الطبقة الصغيرة والمتوسطة وعبّر عن عقليتها، مبتعداً عن أساليب الحوار الرفيع السامي إلى الحوار المبسط العامي. فهي شديدة الصلة بعالم الإنسان العادي وكل فكرة لها وضوحها واكتمالها الجمالي وكل منها لها غايتها ومسألة المسرحية كقضية الشعر على خلاف المسائل العلمية، لا يبرر صدقها إلا مدى ما تحدثه في مشاعرنا ومواقفنا من تأثير أي أنها تصبح صادقة إذا جاءت متوافقة مع موقف بعينه وستظل قضية هذه المسرحية هي ما يعانيه كل إنسان يحسّ ويفكر، أي أن ما فيها من إنسانية هو الذي يصل إلينا مباشرة كائنة ما كانت عقائدنا والمعروف أنه لا ضرورة للمأساة أن تصطبغ بالدم وتكتظ بحثث القتلى لكي تكون مأساة، وفي مسرحيتنا "احتفال ليلي خاص لدريسدن" نجد الشخصيات لا تحقق حتى أبسط رغباتها في السير فوق دريسدن ومعانقة الحبيب نزولاً عند أحكام الحرب. فتُفتح الستارة على أكثر المشاهد بؤساً إنسانياً وهي "كاترين" التي تريد أن تبكي فتدفن وجهها في مسند المعقد وتقول: "أريد ماما"[16] ولا يسهب

الحلاج في إجابة كاترين، بل يترك للجمهور أن يدرك عمق الفاجعة، وهذا الإيقاع التراجيدي للفعل هو جوهر المسرحية أو مضمونها الروحي وهو مفتاح صيغتها الشاملة، إلا أنه لا يخفى "أن ما يعطي القيمة الحقيقية للفنان ويظفره بمرتبته النهائية، هو قدرته على الاختيار وذلك الذي يسمونه الطاقة الإخبارية، التي يستطيع بها الإيحاء بالمغزى العظيم المليء بالمعاني في مشاهده وفيما تنطق به شخصياته"(17).

نجد المسرحية تحيد قليلاً عن الجدية في الظاهر، والبناء فيها يقوم على علاقات جدلية حادة وساخرة أحياناً وغير مباشرة، لكنها عميقة في المستويين الفني والفكري، يتم تتويج كارل إلهاً الأمر الذي يمثل إحدى قمم الرمزية في المسرحية، يصعد كارل بكامل العفوية وبأبسط الوسائل لعتلي الدنان، فيصبح إلهاً مالكاً ومسيطراً وعلى الجميع واجب الطاعة، يطلب الخضوع المطلق، الخضوع الذي يصل لدرجة العبادة، ونستطيع القول إن الكاتب انتزع الخيال من الواقع ليحوله إلى قذيفة تُرمى في ذات السلّة. فيقول هنريتش: "أيتها الحمقاء.. لكل إله زي، عود زيتون أم خنجر؟؟"(18)، فلا شيء أوضح من أن المأساة هي عند أناس عاديين يوحي مظهرهم للوهلة الأولى بالبساطة لكن أرواحهم نبيلة، وأفكارهم عظيمة على بساطتها. ونجد الحلاج قد ألغى الشخصيات النافرة المتميزة، وعرض علينا العامل والطفل وصاحب المصنع والضابط الذين شكلوا فيما بينهم جدلية عميقة، فلا يمكن لواحد من الجمهور إلا أن يكون إما مع أو ضد، أي أن يتخذ موقفاً، بيد أن الشخصيات قد تقاسمت فيما بينها عاطفتين أساسيتين، هما الإصرار على

العيش والحب الجارف لدريسدن.

يستحضر الحلاج الظاهرة السياسية إلى خشبة المسرح، حيث أن "مهمة المسرح تنحصر في إحضار الظاهرة الاجتماعية أو السياسية إلى خشبة المسرح ونزع البدهي منها، وإثارة الاندهاش والفضول حولها وذلك بغية فهمها ومساعدة المتفرج على اتخاذ موقف ثوري"[19] فشتّان ما بين عود الزيتون والخنجر ولأنه لا يوجد تعارض بين التعليم والتسلية، فإن الحلاج يعلمنا كيف أن لكل إله زيّاً والقضية من وراء هذا الطرح تتجلى في ردود الأفعال لدى باقي الشخصيات،، إنها على مواقف مختلفة منها المؤيد بحرارة أمثال جيني واميليا والرافض بحدّة أمثال بيتر والشيخ فرانز وبين محايد أمثال كريستينا ومارتن، لذلك نرى الحلاج لا يشحن الناس بالعواطف وحسب، بل يشحنهم بالتفكير، فهو لم يخرج بنا إلى ساحة الحرب والقتلى بل وضعنا في قبو معتم وحمل إليه رائحة الحرب ونصب جسر العمل بين عالم الواقع الذي يجب تغييره وعالم الغد الجميل الذي نسعى إليه.

وكانت المسرحية انسيابية متدفقة بأحداثها ومدلولاتها ولم تأتِ خالية من قصص الحب والهزل والميلودراما، كقصص الحب بين كارل واميليا، وبين هنريتش وجيني. وباقي الشخصيات تحمل إلى مسامعنا أحبتها أمثال كلارا، فهي تسهب طويلاً بالحديث عن حبيبها الشاب الروسي وكذلك ماريانة تتحدث عن حبيبها وتسأل عمّن وجده وهرمان أيضاً الذي زرع الحقد والمقت دون أن يدري فقد أدهشتنا علاقة حبه بروزالين التي خطفتها

طاحون الحرب.

وانطلاقاً من المقولة الآتية: "إن التجارب المسرحية يولدها الانفتاح ويقتلها الانغلاق ويغنيها الحوار والجدل ويفقرها الانكفاء على الذات"[20] يمكننا أن نتساءل هل تحقق مسرحية الحلاج هذه الشروط؟. فالحلاج لا ينقل مسرحاً من الغرب إلى الشرق، بل يكتب لنا درساً وحواراً حول الألمان، الأمر الذي أدّى إلى توافق التعبير فيها مع الألمان ولا أحد يعيب على الحلاج استقراء الواقع العادي عند الألمان لأن "المسرح هو في درجة الانطلاق والتحرر والإبداع، الشيء الذي يمكن أن يجعله مسرحاً متحركاً ومتغيراً ومتطوراً ومتجدداً باستمرار"[21].

إن من الجرأة بمكان أن يتخذ العمل مادته من الغازي وليس من الضحية، فعندما يتحدث العمل الفني عن الشعوب المقهورة أو المغلوبة فإنه يهيء لنفسه تعاطفاً وتجاوباً عفويين لدى الجمهور، بينما يتحدث عن الحرب المرتدة إلى نحرها وعن القسمات والتفصيلات والحركات والأداءات فيها ومع ذلك يسلب منا التعاطف والتجاوب مع شخصياته، فهنا تكمن القوة. ثم يخرج من مركز الدائرة ويعرض لنا بعداً أخلاقياً للحرب فهي ليست دائماً ظالمة وبالتالي لا يجب دحضها بشكل تعسفي، فالحرب ضد الحرب مشروعة وعادلة وجاءت الفكرة على لسان أبسط الناس وابعدهم عن الثقافة تقول اميليا: "أليست الحرب شراً مطلقاًيا كارل؟"[22]، ويجيبها كارل في موقع آخر: "ليس من شيء مطلق.. كيف اقول؟ الحرب ضد الحرب، عادلة ومشروعة"[23].

يبيّن لنا الحلاج وجه الشبه الشديد بين الواقع والمسرح إذ "ما من إنسان يستطيع التجرد من الأدوار الاجتماعية التي ينبغي عليه القيام بها وهناك ما يوحي بوجود ما يشبه الاتصال بين الاحتفال الاجتماعي والاحتفال الدرامي ومع ذلك فإن علينا بدءاً من هذه المشابهة المقلقة أن ننشئ حداً فاصلاً بين المجالين"[24]، فنجد الحلاج يدعو، عبر النقد السياسي والاجتماعي - الذي يعدّ نوعاًمن التعليم - كل امرئ عن طريق الإيماء أن يمتشق سيفه أو على الأقل أن ينزع العصابة السوداء عن عينيه وأن يتوقف عن القول: "حوالينا ولا علينا"، فكل واحد عليه مسؤولية ومدعوّ إلى حمل لوائها، ويريد أن يقول إن المقدمات الخاطئة تؤدي إلى نتائج خاطئة لا محالة لذلك يدعو إلى إعمال العقل، إذ يقول كارل إلى أرنولد: ".. لماذا لم تعمل عقلك اللعين قبل أن تقع في هذا المأزق"[25]، وعندما تصاعدت الدراما في المسرحية وأقفلت كل سبل النجاة أمام الشخصيات رأيناها تتحرك على المنصة متحررة من كل القيود والمعايير الاجتماعية، وتنفلت خارج الأطر، كلّ يفك ياقته ويستعدّ لاحتفال الموت، تتصرف كإنها تحت تأثر طائر النوم، "فالإنسان عندما ينام يتخلص من ضغط المجتمع والمؤثرات الأخرى حتى اللغة نفسها تنحلّ ولا تعود قيداً يكبّل أفكاره، هنا يبدأ عقله الباطن في التحرك بحرية أكبر، يَضعبطُ فيه العلاقات منطقٌ خاص يختلف عن منطق العقل الواعي"[26] وهذا هو المبرر لسلوك الشخصيات العبثي البريء كلعب الأطفال من حيث المظهر، بالإضافة إلى أن بعض الشخصيات تخرج عن إطارها لتشارك في اللعبة أمثال مارتن وأرنولد وكلارا هذه الشخصية الراقية

النقية، ولأن الصراع في المسرحية ليس صراعاً طبقياً، فلا نجد تحزّباً مطلقاً لمجموعة معينة، بل إنه صراع أفكار، فنجد في البداية أرنولد يميل إلى أفكار مارتن وبيتر وفرانز. وتمثل كلارا الخنجر الذي يخرج من جسد الطبقة الرأسمالية ليعود إلى نحرها ونجد تحولاً لا ينتهي، إذ خرج الحلاج عن مبدأ الدراما التقليدي وكان ميّالاً إلى أسلوب التهكم في الدراما باعتباره أسلوباً أساسياً يغيّر الشكل الطبيعي للحياة والعلاقات الإنسانية لكنه ليس دعوة للضحك بل إنه سخرية مرّة ومؤلمة، فنتيجة القلق والخوف واليأس والإحساس بالضغط والقهر تبرز حاجة الإنسان إلى الفرح والحب بانتظار النهاية المسرحية التي تقول الشيء الكبير.

نجد هنريتش يسخر من بيتر في أكثر من موقع ويحني رأسه باستخفاف. فعندما سئل يونسكو عن مسرحية "الخراتيت" هل تتناول صراع الفرد ضد المثل السياسية القائمة آنذاك قال: "إنها أوسع من ذلك، إنها تصف الصراع ضد اي نظام ظالم.. ضد أي مبدأ يصبح معبوداً في الشرق أو الغرب"[27]، فيطرح الحلاج قضية عملاقة وبغاية البساطة والرمزية على لسان الطفلة كاترين "دعهم يمرحون.. إنها لعبة مسلّية"[28] يطرح القضية على شكل كوميديا سوداء تصفّق لها كاترين. فما معنى أن تفني الشعوب أعمارها في بناء ذوق الإنسان وإحساسه وفكره وفي حمايته من الأمراض ومن كل الشرور التي تعترضه سواء جاءته عن طريق أخيه الإنسان أو خرجت إليه من أعماقه، وما أن تنمو الأنياب في فكي أحدهم حتى يمتطي ظهر شعبه وتقوم الحرب تقوّض حضارات العالم وإنسانيته وتفتك بالملايين من البشر؟.

فشخصيات المسرحية تمثل الإنسانية الغائصة في كارثة لا تعرف حدودها.هل هي حرب فريدريك أم حرب هنريتش؟ وإذا كانت هي حرب بيتر لماذا تدفع ماريانة ثمن الحرب حياتها وحياة حبيبها؟. ولا نستطيع أن نقول بأن المسرحية سياسية رغم توافق فكرتها مع التسمية، فالمعروف أن الدراما العظمى عند الإنسان تقبع في حنايا روحه وتحركاتها وتملي عليه حركاته الخارجية، فنجد عند شخصياته غنىً روحياً وسعياً عميقاً للاستدراك حتى آخر لحظات الحياة واعتصار نسغ الفرح فيها رغم أن الحرب تضغط على أعصابها وأنفاسها وتحدد لها كمية الهواء التي تتنفسها وتقتسمها مع أفراد يوحد بينها مصير واحد. فثمة احتضار يعادل احتضار الإنسانية بكاملها ومن هذا الاحتضار تنبثق دعوة حارة للحياة العزيزة والكريمة. فنجد في نهاية الفصل الأول جيني تقترح أن يكون الموت سكراً، لا أن يكون اختناقاً "سوف نموت سكراً.. سوف نموت سكراً.."(29)، وفي نهاية الفصل الثالث عندما تفرغ الدنان من البيرة وينتهي كل رجاء بالحياة، يضع أبطال المسرحية نهاية لحياتهم بيدهم، هذه النهاية التي تصوّر انتصار الإنسان وتمدّنا بالعزاء، وليس ضعفاً أو انسحاقاً أو هزيمة فتأخذ فرصتها في هذا القدر المحتوم لتموت بيدها لا بيد القدر الذي رسم الرايخ ملامحه.

رغم أن كل شيء قد حدث قبل المسرحية والمسرحية جزءاً بسيطاً من النهاية وتقوم على حركة الموت البطيئة، فقد جاء العرض المسرحي متكاملاً يسمو برمزيته وفنية الدراما فيه. إنّ يونسكو لا يعترف بوظيفة معينة للمسرح فيقول: "الوظيفة الوحيدة للمسرح إذا كان لدينا أن نتكلم عن الوظيفة هي

أن يكون مسرحاً، هل نسأل الزهرة عن وظيفتها.. إنها ببساطة توجد كما توجد الحياة.. وإن العمل الفني هو أولاًوقبل كل شيء مغامرة عقل، هو خلق عالم مستقل بذاته يدخل إلى عالمنا خلال حقائق أساسية وهي التي نراها في أحلامنا وخيالنا"[30]، وجاءت مغامرة العقل عند الحلاج في المسرحية في تتويج كارل إلهاً وتنصيب اميليا قاضية وكذلك في انتزاع السلاح من يدي بيتر ومارتن عندما يعرض كارل فكرة التصالح لكن بيتر ومارتن يرفضان التصالح إلا في سبيل تحية الزعيم الأول، يرفضان الاتحاد مع جماعة العمال إلاّ في ظل راية الرايخ الثالث المقدسة ويقول هنريتش: "كان يجدر بنا أن نفعل هذا منذ البداية"[31] وهذه دعوة لانتزاع السلطة من يد رجال الحرب بطريقة أبعد ما تكون عن الخطابية، وكلما كانت الرسالة بالإيماء رسخت في الأذهان وأثبتت حضوراً ونجاحاً. الحلاج لم يختر بلداًعربياًأو حرباً عربية ومع ذلك كانت شخصياته قريبة إلينا كضوء النهار تطرح أمامنا روائحها وأوجاعها وتشوهاتها ومفاهيمها الخاطئة وذنوبها وعيوبها، فمثلاً مارتن وهو أكثر الشخصيات وحشية وإجراماً يقول: "الشر يلدغني في كل موضع من جسمي، كما لو أني أحمل عقرباً في عبّي.. كما لو أني موصوم بالشر من رأسي إلى أخمص قدمي"[32] وهنريتش يركع عند ساقي جيني التي تحبه وتصلي لأجله وتقيم النذور كي لا تخطفه الحرب.

نشعر أن النص مكتوب بتلقائية عذبة، الأمر الذي يجعله قابلاً للاستمرار في أجواء الحركة والحوار والتمثيل، مثال ذلك ما يقوله أرنولد: ".. يا

هووه.. يا أهل هذا العالم.. لا أحد في دريسدن.. لا أحد.."[33] كلارا وكارل، كل واحد يصرخ ويطلب النجاة. لكننا نجد ملامح التوزّع والانقسام واضحة عند شخصيات الحلاج، فمعظم شخصياته آثمة بريئة، مذنبة دون أن تدري وقد اعتبرت أنّ المسألة لا تعنيها في شيء كأن الحريق الذي ينبعث من بيت الجيران لا يمكن أن يطالهم، فتقول اميليا: "سوف تنوء ظهورهم بأثقال الحديد.. أما نحن فسوف نتساقى كؤوس البيرة الذهبية"[34] والشخصيات الآثمة البريئة أمثال هرمان ومارتن وأرنولد تتحول وتتطهر من أدرانها وتكشف عمق شعورها وندمها، فنجدها من خلال التصعيد الدرامي تغير مبادئها الأساسية في الحياة، هذه الحياة الوهمية الفارغة العديمة الجدوى فيقول هرمان: "ربما كان الموت ضرورة لبعض الأجناس.. ولكن ذلك إنما كان يجري في خدمة الحياة الأسمى، كنا مشغولين من رأسنا حتى أخمص أقدامنا بالحياة الأسمى ما ذنبي أنا إذن"[35].

"فالتعرف والتحول لا يمكن تشكيلهما على المسرح إلا في سياق احتمالات الواقع أو ضروراته التي لا مناص من الاستجابة لها. والفعل فوق خشبة المسرح لا يكون ضرورياًأو محتملاً إلا إذا كان مرادفاًلشروط التغير وعوامله"[36] وقال أرسطو بأن "الأشياء ممكنة إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة"[37] ونحن نجد أنه من الضروري أن يتم هذا التغير بالإضافة إلى وجود احتمال هذا التغير. والنوع الآخر من الشخصيات هي الآثمة عن عمد أمثال بيتر وفريدريك، وتتعطش لفكرة الحرب عن قناعة

وفكر راسخ، رغم أن جلودهم سلخت هم على استعداد أن يجلدوا ثانية ولا يبدون تذمراً من تكرار التجربة، نجدهم يهتفون بحياة الرايخ.

لقد تمثلت الدراما عند الحلاج في ارتداد حرب المعتدى عليه على المعتدي لدى معظم الشخصيات بتعذيب نفسي ذاتي حقيقي وعميق، امتزج بالإرادة الذاتية وأصبح العذاب قاسياً وصل إلى درجة التطهير حيث أبدت هذه العناصر درجة من الندم والتوهج ولذا نجد مارتن يعترف أمام القاضية اميليا بأخطائه واغتصابه للفتيات الصغيرات، ويعترف العمال بخطئهم لأنهم وضعوا أصابع القطن في آذانهم وراحوا يترعون البيرة الفوّارة في الحانات والمقاهي. وكذلك جيني عندما حرمت جدتها من تناول الحلوى كي توفر النقود لتسكر مع حبيبها، ويعترف كذلك هنريتش أنه لا يساوي قلامة ظفر جيني لأنها كانت تحبه لدرجة العبادة بينما هو مستهتر لا يعبأ بشيء.

إن المسرحية لم تتحدث عن موضوع الحرب، بل سمت إلى أكثر من ذلك، وعرضت علينا بطريقة موجعة سلبية الإنسان العادي في أيام السلم دون أن تقول لنا إن المقدمات الخاطئة تؤدي إلى نتائج خاطئة بطريقة تلقينية، فكل فرد يطرح أمام الآخرين الحقيقة التي يخفيها عن نفسه وعن الآخرين وفي الفصل الأخير من اللعبة يقف هذا الفرد وجهاًلوجه أمام المرآة التي تكشف حقيقته وتجعله يصرخ ألماً وندماً والحلاج لم يطرح حلولاً فالمشكلة التي يطرحها هنا هي الحرب وابعادها ومآسيها وأسبابها بصورة رمزية، لكن المسرحية أشمل وأعمق بكثير ولقد "سبق للشاعر الانكليزي تشيلي وآخرين

بعده أن تحدثوا بأن وظيفة الكاتب هي أن يجعل قارئه ينظر إلى الحياة والناس والأشياء خارجاً عن إطارها العادي كما لو أنه يراها لأول مرة"[38].
إن الرؤيا الجديدة لدى الحلاج هي دعوة كل فرد إلى تحمل مسؤوليته إزاء كل ما هو سائد من قيم وتصورات واشكال يشكل بقاؤها منعاً لحركة التقدم والتحرر. ولأن المجتمع جملة من التغيرات فهو إما أن يتطور وإما أن يتراجع، فيقول لنا بطريقة درامية عميقة فكرياً إن كل واحد منا له موقعه، ولو كان الأمر غير ذلك فما هو مبرر وجود المسرح؟ حيث تحققت فيها فكرة

"أن الفن عموماًعندما لا يحقق الالتحام والانصهار في المجتمع يفقد المشروعية"[39].

لقد ارتبط تشكيل الفكرة في المسرحية بتوظيف الخيال وإطلاق إمكاناته المتحررة من جمود الواقع، فجاء الخيال في الدراما على شكل تسلية وإنما ليست مجرد تسلية نتفكه بها بل إنها موقف مغاير تكسر الرتابة العادية في المجتمع وكي تخفف من ثقل الدراما السوداء، فنجد التسلية تكشف تشوهاً يضرب في الأخلاق والعادات والقوانين والعواطف، حتى أن هذا التشوه ينخر الأجسام والغرائز أيضاً كي يظهر صورة المجتمع غير السوي قبل الحرب وبعدها.

ويتمكن الكاتب من جعل جميع الشخصيات مرتبطة بمشكلة الحرب في علاقة تتحكم بمصيرها وترسم مستقبلها، نجد الحرب تخطف حبيب

كريستينا وحبيبماريانة وحبيبة هرمان، وتجعل جيني تعيش حالة سوداية خشية أن تفقد حبيبها هنريتش، ثم في نهاية المطاف تضم الحرب الجميع بين فكيها.

فالإحساس بدنو الموت منح الشخصيات نوعاً من الفكاهة مع ما يتناسب مع الرؤيا الخاصة لكل شخصية. يقول هنريتش لجيني: "... سوف نموت على أية حال... ففلا تتكتمي يا حبيبتي جيني.."[40] وكذلك تتفتح عقول الشخصيات عن أفكار عجيبة لاختراع ألعاب كي يمضي الوقت سريعاً والبعض الآخر يشارك في اللعبة لا رغبة وإنما بسبب الحاجة، فكلارا تشاركهم اللعبة لأنها عطشى: "أنا عطشانة يا بابا.. هذا كل ما في الأمر.."[41]، كما يقول إريك بنتلي: "إن عصرنا هو عصر الفردية، فإن الكاتب الدرامي في أعمق معانيه أقل اهتماماًبالفرد منه بالمجتمع"[42]، فالحلاج يتحدث لنا عن الأفراد كي يصل بنا إلى مظهر المجتمع غير السوي، ويبيّن لنا الإنسان المتخلف كائناً يخضع للتقاليد ويتماهى بشخصية الحاكم ويتقيد بها في حركته وتفكيره. ناهيك عن الشخصيات التي تعمل كالآلة دون تشغيل محكمة العقل العليا كما في شخصية هرمان، والحوار المسرحي في الدراما يتمتع بعذوبة وسهولة وعفوية وخصوصاً في الموقف المعكوس الذي يرمي إلى عكس ما يقول إذ ينتهي إلى فكرة تعليمية تبرز في حجم بالغ. وخصوصاً في بداية المشهد بين هنريتش وبيتر حيث يسخر شنريتش من الرايخ ومن الحرب ومن اللعبة السمجة في حقيقة الأمر بينما في الظاهر ينحني انحناءةعميقة إلى الضابط ويقول: "ليلعنني الله أيها السيد الملازم إذا

كنت همست لحظة واحدة بالانتقاص من قدر ألمانيا"[43].

يريد الحلاج أن يقول إنه يجب معالجة المشكلة في فترة مبكرة حيث يظهر الحلاج في نصه المسرحي الحوار مع الماضي والذكريات الخاضعان لمؤثرات تفرضها الحرب والحوار بخصوص القوانين التي أتى بها التغير وذلك من خلال الحوار مع الأفكار.

و "لعلّ بإمكاننا الوقوف على مظاهر هامة في تشكيل "الموقف المقلوب" لعصب الحالة المخلّة بالتوازن، فالإنقلاب او الأحداث المتحولة على نحو مفاجئ تقتضي بما فيها من جبر والتواء دلالة اجتماعية مؤلمة وتقتضي بغرابتها وبجدليتها وتوتر عالمها تشويهاًبالغاًللنماذج البشرية واخيراً تقتضي بكونها موقوتة غير مستمرة حتمية الاعتدال والعودة الى الشكل الطبيعي" [44] كما في شخصيات مارتن وارنولد، هاتان الشخصيتان الآثمتان اللتان تنقلبان الى حالة من الصوابية وسداد الرؤيا بعد نوع من العذاب الشديد الذي يؤدي بهما الى طهارة ونقاء ويبدأ عنصر الإيلام المؤثر في الدراما بوضوح شديد منذ بداية انعكاس الموقف المقلوب كما لو اننا نقول إنّ حتمية الدراما لا تختلف كثيراً عن حتمية الطعن في صوابية المعايير والقوانين كما في الموقف الدرامي الذي يوجهه مارتن حين يعترف أمام الجميع باغتصابه وكذلك هرمان باعترافه ان لا ذنب له بزرع الأحقاد وإنما هو ذنب الأكاديمية إذ نجد هرمان يريد ان يقنع الجميع انه غير مذنب وان كل ما كان يقوم به هو في سبيل خدمة الحياة الأسمى و "ربما كان الموت ضرورياًلبعض الأجناس.. ولكن ذلك إنما كان يجري في خدمة الحياة الأسمى، كنا مشغولين بالحياة الأسمى، ما ذنبي انا إذن..

قل ما هو ذنبي.. إذا قامت الأكاديمية لغرض ما" [45].

ولأن الفن المسرحي هو "الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون، أو أنه الفن الذي تستضيء فيه الحياة الإنسانية بالنور الروحي" [46]، فلابد أن ننظر إلى المسرحية نظرة شمولية من ابعادها الثلاثة معاً تحيط بكل العناصر المتداخلة المتفاعلة التي تتساند وظيفياً لكي تؤلف الوحدة الكاملة التي ينشأ عنها الموضوع الخاص، ومن خلال هذه النظرة نجد الحلاج يميل إلى الرمزية العميقة في عرض فكرة المسرحية الدرامية، فكلارا سيدة من الوسط الراقي محتشمة تمثل الرقي والموسيقا فتستقطب حب الجميع ثم تطلق أسهم الإتهام إلى كل من هرمان وأبيها فتقول: "ماذا أقول يا أبتي أما كفاك هذا القدر من الدمار، لتدرك أن ثمة زمن العقاب قد حلّ؟... ماذا فعلت يا أبتي، بنفسك، فيّ، ببلدك..!!" [47] واميليا تحمل في رحمها دريسدن والجميع يحملون اميليا، ودريسدن الكنز، ورغم أنه كما يقول برشت: "لقد أنحط الشعور والفكر على السواء في عصر الرأسمالية ودخلا في نزاع سيء وعميق وأمّا الطبقة الجديدة الصاعدة والذين يقاتلون إلى جانبها، فإنهم ينهمكون في رؤية الشعور والعقل يدخلان في نزاع منتج. إن مشاعرنا لتدفعنا إلى أقصى جهد ممكن من التفكير حيث يطهر فكرنا مشاعرنا" [48].

والرمز الدرامي في عرض الفكرة هو دعوة لإثارة عمل الفكر، فلا أحد ينكر أو يستطيع أن ينكر أن وظيفة الفن هي كشف النقاب عن العلاقات الإجتماعية وتنوير الناس والأخذ بيدهم إلى تغيير الواقع بعد إداركه. إننا نجد المسرحية تنعقد حول موضوع مركزي هو الاحتجاج والطعن في جسد

الحرب الباغية وتكشف لجيل أعمى صورة ما كانت عليه حاله، إذ يصيب الهجوم أولاً الرايخ باعتباره مركز الدائرة ثم تتسع الدائرة فيشمل الإتهام طبقة العمال ثم بيتر الذي لا يفقه من تعاليه شيئاً إذ يرمز بيتر إلى النظام التقليدي في العالم من خلال وضع عصابة سوداء على عينيه ومقاتلته بسيف السلطان وتحت رايته، وينظر إلى طبقة العمال على أنها مصدر الخطر الدائم.

يقدم إلينا الحلاج طعم الزيف والانتهاكات والخبائث التي تعود بها الحرب ويتجلى ذلك في شخصية مارتن العسكرية حيث يتكشف عن شهوته الفاجرة للفسق واغتصاب الصغيرات. لقد استطاع الحلاج أن يكشف مخلّفات الحرب السيئة حين أشار إشارته العميقة إلى الجريمة التي تخلفها حيث تقوم على إبادة النوع البشري والحضارة البشرية ولا يوجد من ينتصر فيها لأن المنتصر فيها هو خاسر أيضاً كالمنهزم ولا أحد ينجو فيها حتى القائمين عليها، وفي الوقت نفسه يدين الحلاج جميع الشخصيات المسرحية تقريباً: من ناصر الحرب ومن سكت عن نصرتها ويشمل حكمه طبقة العمال أمثال كارل وهنريتش رغم بعدهم عن مساحة المعركة، إنهم يحملون بنظره شطراً من جريرة الوزر المرتكب.

تُخْلَط الدراما عند الحلاج بالجدّ والتهريج علماً أن التهريج يخدم فكرة الدراما ويتعارض هنا مع الفكرة القائلة "بأن الأسلوب الهزلي أيّاً كان قالبه ينطلق من فكرة أن ظواهر الأشياء التي تبدو لنا ببريق أخاذ تنطوي على حقائق لا نجرؤ على التصريح بها، وإنما نسترها بحجاب الخوف من تهدم

الكيان الفردي"[49] وإنما جاء التهريج في الدراما لتخفيف ثقل الدراما الحزينة على النفس بما يخدم الصورة الرمزية فيها ويؤدي الغرض بطريقة فنية رائعة.

إن التمثل الدرامي في إحدى توجهاته العامة يركّز على عذاب وآلام الشخوص المسرحية، ونلاحظ عند مصطفى الحلاج أن الشخوص تتألم، وكذلك أبطاله مجرمون حتى ولو لم يشعروا بأنهم ارتكبوا خطيئة فيما مضى، فعلى سبيل المثال نجد أن "دراما أوديب هي دراما إنسان مُنتقى يريد الضمير العام أن يذكّره بأنه اقترف جريمة كان يجهلها. والحقيقة أن قتله لأبيه أمرٌ رمزي تماماً، ذلك لأن أوديب اقترف ذلك دون أن يعلم ومن غير أن يعرف أنه كان يقتله، لكن الإفراد في ذاته مؤلم، مدين متهم، حتى بالنسبة للبريء أيضاً. وعلى ذلك فإنه يجب أن يتألم أوديب مما كانه من غير أن يعرفه، لا بحكم اللاشعور ولكن بحكم إرادة الضمير العام الثائر على ما هو غير سوي"[50]. ونجد في "احتفال ليلي خاص لدريسدن" عندما تتحدث جيني عن حكاية دريسدن: إنها تلقي باللائمة على الجماعة بما فيهم جيني ذاتها، فتقول: "لو ظللنا بصحائف قلوبنا عينيك الناعستين من وهج النار"[51]، وتقول اميليا: "لو بسطنا فوق جسدك المسجى جسومنا الفانية ووقيناك حرارة اللهب المنصب"[52].

فتبدأ المسرحية بالتركيز على ندم الشخصيات الشديد وتجعل من أكثر تخليقات الخيال شيئاً يبعث على الإثارة والتنبيه بما يخدم الفكرة الواقعية القريبة لدرجة أننا نحسها معاشة في خلايانا.

وحققت المسرحية نجاحاً بسبب ظاهرة الندم اللاذعة لأنها كانت عملاً مليئاً بالانفعال والاحتجاج بطريقة خفية نصلها من خلال الدلالات الرمزية البعيدة الإيحاء فهنريتش يعرض احتجاجه العميق ضد الرايخ وضد مارتن وبيتر وفرانز وكل ما تنطوي عليه لعبة الحرب من وحشية وتدمير بطريقة السخرية التي تبعث فينا الفكرة المقصودة بصورة واضحة لا لبْس فيها، فيقول: "من جهتي، كنت أفضل أن أتلقى بصدري الضعيف الأعزل سهام الحلفاء البرابرة النارية فأسقط مجندلاً ليظل الرايخ الثالث شامخاً، متجبراً.. صامداً لا يقهر.."[53]، ويقول في موقع آخر: "أنا اقصد في الحقيقة أن أحط من قدر الحلفاء البرابرة الغادرين أيها السيد الملازم"[54].

نستطيع أن نقول إنّ المأساة هي واحدة في كل أطراف المسرحية، فجميع الشخصيات قد قهرتها الحرب لكن الحلاج استطاع أن ينفصل عن الصنعة الدرامية الواقعية المملّة العادية دون أن ينسى جماليات الفن في تصويره للشخصيات، وقد جعل كل شخصية تعرض ماساتها بطريقة خاصة بها لتؤدي في النهاية الرسالة ذاتها، فالطفلة كاترين تريد أمها وتريد طعاماً، هرمان يريد روزالين، وكلارا تنادي على حبيبها الشاب الروسي الذي أضحى حجراً بارداً، وماريانة تنادي على حبيبها، لكن رغم أن لكل شخصية ماساتها الخاصة إلا أن حبّ دريسدن هو القاسم المشترك بين جميع الشخصيات رغم اختلافات انتماءاتها، فقد عزفت المسرحية على أوتار الرمز في مجمل علاقات الشخوص فيما بينها وتنوعت الأدوار في حكاية القصة تارة في جدية حزينة وتارة أخرى بصورة إيمائية، مستفيدة من تبادل

الاتهامات وتناقض الأفكار بين الشخصيات، لكن هذا التنوع في نهاية المطاف يوظف ليحرّض إحساسنا بالقيام بواجبنا دائماً، ويقنعنا في النهاية أن حكاية دريسدن هي قصة حقيقية من الزمن والعالم الذي نعيش فيهما، فالحكاية تمتلئ بالإحباط وتغلي بالعنف، لكن رمزية المسرحية ليست معقدة ولا تربك حركات الشخوص ولا تؤدي إلى غموض الشخصيات وإبهامها.

فلا أحد يمكن أن ينكر على واحدة من الشخصيات حبها لدريسدن، ابتداء من بيتر وانتهاء بكلارا، فقد كانت المسرحية أشبه برقص الفراشات حول القنديل قبل الموت، وقد استطاع الحلاج في عمله الفني، أن يبتعد عن التقريرية المباشرة في إظهاره للحقيقة، ذلك لأن الحقيقة في الفن يجب أن لا تكون صارخة. فأصبحت المسرحية بين يديه عملاً متدفقاً بصورة جمالية رائعة لأنه لم يجعلنا نبحث عن الدافع السيكولوجي للشخصيات فهي شخصيات حية ومجسّدة بما فيه الكفاية وليست بحاجة إلى تفسير أو شرح، وهذا ما يظهر أيضاً في مسرحية "الدراويش يبحثون عن الحقيقة" حيث تقول صبيحة: "في كل بقعة مكان.. وفي كل مكان ناس.. وفي قلب الناس يكمن العالم"[55]، الأمر الذي يؤكد أن الشخصيات المسرحية هي امتداد لما يكمن في ذواتنا.

إن الدراما في مسرحية الحلاج تتوسط قطبين، القطب الأول هو الخضوع والإرتهان بالواقع والثاني الرفض لدرجة الثورة عليه حيث تقوم على استقراء الواقع العادي في حركة الحياة الخطرة لكن هذا الاستقراء يفرض نفسه بنقد موجه إلى جميع الشخصيات في المسرحية، لأن

الشخصيات البريئة لديه هي آثمة، لأنها سكتت على الخطأ أمثال اميليا وفريقها واكتفوا بالاحتجاج الضمني الذي بدأ في ذواتهم وانتهى فيها، لم يفعلوا شيئاً، فيقوم الحلاج بفعل التعرية على المسرح، لكن الجديد هو أن لا أحد يقوم بنزع قناع الآخر، بل الإحساس بالخطأ والذنب يؤدي إلى اعتراف ذاتي مردود إلى صحوة الضمير في لحظة انعدام الخوف، ففي لحظة الموت لا يبقى ما يُخشى منه أو ما يخشى عليه، ولا يعني الاعتراف لدى جميع الشخصيات تطهيراً أو ندماً، حيث نجد بأمّ العين البون الشاسع بين اعتراف مارتن وهرمان وبين اعتراف بيتر وكريستينا حيث يذكرنا اعتراف بيتر وكريستينا بتلك "التشنجات الباخوسية"[56] التي يظن أنها الأساس الذي تشترك فيها الماساة مع الملهاة القديمة، فعندما يكاد يطبق طائر الموت نجد أن الطباع لم تعد لطيفة عند كريستينا، إذ يحوّم الموت في كل ركن، فيخلّ البعض بواجب الأمانة، وأكثر ما يدعو إلى الدهشة هذه الجرأة في تقديم التوافق بين بيتر وكريستينا، فكيف تجتمع الحمامة النقية مع اليدين الآثمتين ليسفحا برميل البيرة وهو آخر الدنان الموجودة في القبو، أهرقاه فوق راسيهما ولم يتبقّ ما يسدّ الرمق أو يبلّ الحلق، لم يتبقّ سوى الموت للجميع، فتقول كريستينا: "لقد سكرنا حتى انعقدت ألسنتنا من السكر، ثم سفحنا البيرة.. بيتر وأنا، كل بدوره فوق جباهنا الملتهبة من السكر"[57].

وإذا اعتبرنا أن هذه الدنان رمز لنبض القلب الخافت في عروقهم، فقد جاء بيتر وكريستينا بحماقة الجاهلين وأطفآ هذا النبض ولم يبقيا على شيء سوى على رائحة الموت. وهذا يدل على موهبة الحلاج الفنية "فالموهبة

تتطلب ضميراً حيّاً، غير أن الضمير الحي لا يعني الموهبة. إن تسجيل الأحداث والإبداع الفني شيئان في غاية الاختلاف"[58]، لأن مهمة الفن هي إيجاد المفتاح النفسي وإدراك الدافع الذي يولّد في هذا الإنسان إمكانية قيامه بمثل هذا السلوك.

إن الحلاج يعرض علينا كافة الاحتمالات في ظل الحرب، ويعرض علينا درساً لا يقبل نزاعاأو مشاكلة وهو أن السمو يكون بالعقل وأن الدنوّ يكون بالعقل كذلك، فالحلاج أبعد ما يكون عن تسجيل أحداث تاريخية، بل يعرض علينا وجهة نظره بغاية العمق وبغاية الشجاعة في بحثه عن الحقيقة وفي مفهوم معاصر و "مفهوم المعاصرة يحتوي على أشياء كثيرة منها التعطش للحقيقي ورفض التزييف والسعي وراء رؤية الحياة بكل غناها وجمالها والرغبة في الوصول إلى القوة الحكيمة لأعمالنا اليومية العظيمة"[59].

إن مسرحية الحلاج عمل فني رفيع له بُعدان: أحدهما ظاهر والآخر رمزي وقد ظهر الوجه الرمزي في مواقع كثيرة من المسرحية وبلغ القمة في مشهد اعتلاء "كارل" الدنان وتنصيبه إلهاً وكذلك في توجه كلاراً إلى أبيها باللوم والتقريع، حيث يتجلى البعد الرمزي هنا باختيار كلارا ـ الابنة ـ التي تحاسب والدها، فهي رمز إلى الخنجر الذي يخرج من جيب أبيها ساور ليعود ويطعنه في عنقه، ويوجد في المسرحية صورة رمزية بليغة يتم فيها تباد ل الامتدادات المكانيةبين رجال الحرب وبين العمال حيث أن "توزيع الامتدادات المكانية الاجتماعية بين رهطين يتبادلان المعتقدات، سيكون

بالنسبة للمسرح تلك المشاركة التي تساعد على إنشاء صورة الفرد"[60]. إذ نجد كارل وهنريتش يلتفّان بحركة مباغتة حول الضابطين ويسلبانهما سلاحيهما، فيصبحا مجردين من السلاح والقوة ويلقياعليهما الأوامر، ثم يأتي الحوار المسرحي موضحاً الصورة الرمزية ويخدم الحركة في أداء غرضها فيقول كارل: "كان يجدر بنا أن نفعل ذلك منذ البداية يا هنريتش قبل أن يقدر لذلك المأفون أن يمتطي ظهر الشعب الألماني ويقوده إلى المجزرة"[61]، ثم يأتي دور اميليا ليكمل أداء الصورة الرمزية فتلقي هذه الآلة اللعينة التي تحمل الموت، وتصرّ على عدم رفع المسدس بوجه أيّ كان وتقول: "لن يحمل المسدس السلام إلى أحد، صنعوه خصيصاً للموت"[62] ولسان حالها يقول من يملك السلاح يملك السلطة لكن يجب على السلطة أن لا تحمل الموت، بل على العكس مطلوب منها أن تحمل إليها أسباب الرغد والهناء، ولا شك أن "التأسيس الجديد ينبني على الحوار والبحث والاجتهاد، ينبني على الدخول في فضاءات الأسئلة الحارة والمقلقة. إنه المغامرة إذن وليس المقامرة. فهو الدخول إلى المجالات الوحشية والمغلقة وبذلك كانت عمليات جزئية للكشف والاكتشاف والحلم والابتكار والسؤال والشك في المتعارف عليه وفي البديهيات"[63] ومسرحية الحلاج تزخر بمثل هذه الأسئلة الحارة والمقلقة، إذ نجد اميليا تنطق الكلمة الحق، فتعلن الحقيقة عالية وعارية: لماذا يجب أن يكون هناك شعوب مسيطرة؟. "أرهقتم أسماعنا بهذا السيل القذر من التفاهات.. الرايخ.. ألمانيا التي لا تقهر.. سيدةالعالم.. لماذا سيدة العالم!؟ باي حق؟!"[64] وفي موقع آخر

تتوجه اميليا إلى فريدريك قائلة: "لو جعلت ما لك اللعين في خدمة ألمانيا التي تعيش في سلام بدل ألمانيا التي لا تقهر.. أكان حدث ما حدث"[65]، ويتوجه كارل بالتهمة إلى هرمان "ماذا جنيتم من دراسة الأجناس في أكاديميتكم اللعينة؟"[66].

فالفكرة عند الحلاج ليست جديدة، لكن الجديد لديه هذه القمة في الرمزية وابتعاده عن فرط المغالاة والأكاذيب والجمود وتبنّيه هذه العصرية الواقعية في الأداء متجنباً في ذلك أن تكون مسرحيته سجلاً تاريخياً وحسب لهذه الحرب، ومسرحيته لابد ستعيش بالرمزية والإيماء والفنية فيها. وقد قيل "إنّ التجارب المسرحية يولدها الانفتاح ويقتلها الانغلاق ويغنيها الحوار والجدل ويفقرها الانكفاء على الذات"[67]، ونستطيع أن نؤكد أن الحلاج رغم أنه اختار بلداً أجنبياً وحرباً أجنبية، فإن الفن لا يعرف من التاريخ والجغرافيا إلا الدرس والعبرة اللذان لا يعرفان حدوداً في الانتشار. ولابد أن نعرّج على نجاح الحوار والأداء بأسماء شخصياتها الغربية، لدرجة أننا عندما نقرأ المسرحية للوهلة الأولى فنظها مترجمة بقلم مترجم بارع ورغم ما يلاحظ من أن بعض الاثار المضحكة أو المحزنة لا يمكن نقلها أو التعبير عنها بلغة أخرى إلا بصعوبة بالغة لأنها مرتبطة بما ألفه مجتمع خاص من عادات وأفكار، إذ خالف الحلاج المقولة: "إن الفن ظاهرة إنسانية اجتماعية لابد لانتاجها من بيئة معينة تتبع شعباً معيناً وتنتج من أجل ذلك الشعب"[68]، فقد برهن أن الفن لا يعرف الحدود ولا الخرائط ويبرر توفيق الحكيم هذه الظاهرة في الانفتاح ويعطيها صفة الشرعية بما يتفق مع انتمائه

الغريزي ودفاعه عن منجزاته المسرحية ضمن إطار التبعية فيقول: "إن القالب العالمي السائد هو حصلية جهود متراكمة لكافة الشعوب والأحقاب واستخدامنا له فيمن استخدمه من شعوب الأرض في مغربها ومشرقها ليس فيه غضاضة.. بل فيه النفع والدليل على وجودنا الحي في قطار الحضارة المتحركة"(69).

أي أنه ليس عيباً ولا خروجاً عن فنّيات المسرح أن يعرض الحلاج فكرته في عملية واعية القصد منها تخصيب التجربة المحلية ومدّها بمنشطات الإبداع والتنوع وتشجيعها على تناول الموضوعات الجديدة دون تردد.

وفي "احتفال ليل خاص لدريسدن" نجد أنفسنا في تلاحم وتلاصق وتعاطف مع الفكرة والفن لأن تشكيل الفكرة لم يقيّد من توظيف الخيال وإطلاق إمكاناته المنفلتة من جمود الواقع، بل إن هذه الفكرة خدمته إلى حدّ بعيد. وإن "مفهوم الفن المنفصل عن العملية المتعاقبة العامة للتطور الاجتماعي، إنما هو وهم وطالما لا يستطيع الفنان أن يتهرب من تغيير الحياة التي هي دائماً في حالة من التقدم، فكان من الأفضل له تقويم موقفه وتأدية دوره في عملية التطور"(70).

من هنا نجد الحوار عند الحلاج حوار مسرحي محض يحمل آراءه ومواقفه وتطلعاته ويبدأ محتدماً بعدم التوازن منذ مطلع المسرحية إلى أن ينتهي ببؤرة ضوء تخطف الأبصار وتخطف الفكرة من إطارها العادي لترفعها وتبرزها في حجم بالغ، يبتعد الحلاج فينا عن الحوار التعليمي

والخطاب التقريري ليدعونا لأن نبدأ محاكمة عقلية منطقية، إذ أراد أن يقول من خلال العرض المسرحي أن التشوّه الحضاري يغزو كل الاتجاهات الأمر الذي يظهر لنا مجتمعاً مشوهاً ويبيّن لنا أننا معصوبو العيون ومكفوفو الأيدي.

تبدو لنا المسرحية بكل ما فيها من فكر وعمق وهدف بعيد، عفوية وانسيابية حتى أننا لنشعر أن النص مكتوب بتلقائية، وهذه المسرحية ليست بالسهولة الظاهرة التي تقررها الحكاية فهي ذات دلالات عميقة وذات صراع مركّب.

يقول إيسن: "في وقتنا الحاضر يقوم كل عمل خلاق بوظيفة تعديل المصائر"[71] غير أن الحلاج لم يقترح حلولاً ولم يطرح بديلاً أو يعدّل مصيراً بل كان له نظرة متفردة به، إذ فتح لنا باباً وقال اعبروا بعد أن شحن عقولنا بالأفكار، فالمسرحية على حد تعبير أوسكار وايلد: "نوع من التعبير الشخصي والفردي مثلها في ذلك مثل قصيدة شاعر أو لوحة فنان"[71] ونجد الحلاج يستخدم الرمزية والإيماء في المسرحية ليضفي عليها أداء فنياً ثم يدعم هذا الأسلوب بالحوار المسرحي كي يحدّ من الإغراق في الرمزية والإيماء ويجنبها متاهة الغموض.

وأيّاً كانت الشخصيات لدى المسرحيين نجدها نوعين يتباينان في النظرة والممارسة: شخصيات إيجابية واخرى سلبية مستكينة، باستثناء الشخصيات عند الحلاج لا تأخذ أنساقاً ثابتة، فبعض الشخصيات المحايدة تتحول إلى

إيجابية أمثال كارل واميليا، وبعضها يتحول إلى شخصيات سلبية أمثال كريستينا، وبعض الشخصيات السلبية تتحول إلى إيجابية أمثال مارتن وهرمان، وبعضها تبقى على سلبيتها أمثال بيتر، بالإضافة إلى شخصية الطفلة كاترين النقية التي تبرهن على ظلامية الحرب، بيد أن كل الشخصيات عند الحلاج مثيرة للتعاطف والشفقة لأنه يظهر لنا الشخصيات السلبية تمشي خلف سلسلة مربوطة إلى عنقها دون أن تدري "فالمغلوب مولع أبداً بالاقتداء بالغالب، في شعاره وزيّه وسائر أحواله وعوائده"[73]. ويبيّن لنا جليّاً خطر أن نطيل الوقوف عند نقطة الانطلاق لدرجة ألا ننطلق منها قط، حيث تأخر الموقف المقلوب بالظهور عند هرمان وأرنولد ومارتن. وتتجلى ذروة الدراما في انقلاب موقف كريستينا العاشقة المفطورة القلب على فقدانها حبيبها الشاب عندما تتحول في لحظة الصفر مع بيتر يداً بيد إلى أداة لإقفال مسرح الحياة داخل القبو؛ أي أن الحلاج يؤكد أن الإنسان لا يتعلم من الصح فقط بل يتعلم من الخطأ أيضاً وبشكل أعمق، فهذه الصورة الرمزية مدعاة للابتعاد عن مفهوم تفريغ الأهواء الغامض، فالإنسان الذي يناضل ضد ما يمارس عليه من ضغوط هو الإنسان الذي يعبر عن عفويته وهو الإنسان الذي سيحقق حريته.

تؤدي ترنيمة أرنولد صورة رمزية واضحة وبليغة بعد كل انفعال نادم صادق لدى إحدى الشخصيات، فبعد كل تعبير عن الألم والحزن من قبل أحدهم، تأتي هذه الترنيمة كبارقة أمل، تعلن أن الخير لابد سينتصر على الشر إذا بدأنا من جديد طريق العمل الجاد، وتأتي لتخفف من وطأة الحرب

على أعصابنا ولتقول إن الحرب ليست هي نهاية العالم إذا أعيد بناء الإنسان على الخير والحب. ويستطيع المشاهد أو القارئ أن يتلمس هذه الحقيقة إذا استطاع أن يحيلَ هذه الإشارات التي يوحي بها أرنولد إلى معان ودلالات، فأرنولد لم يفرّق بين عامل ومدرّس موسيقا أو مدرّس في الأكاديمية، إن الإلإحساس بالألم والعذاب هو برهان على صحوة الضمير العام وهذا يعني التطهير الذي يقتضي تصعيداً للصراعات الحقيقية، وحركة الخلق هذه تنقذ الإنسان من تفاهات حياته العادية وخصائص وجوده اليومي، فيقول لإميليا سيبني لها بيتاً جميلاً وسيبني بيتاً جميلاً لجيني وكذلك لـ كلارا وهرمان يعدهم بوطن جميل هادىء لا تمزقه الانفجارات والطائرات ولا يخيّم عليه الرعب والهلع، يزفرون الألم فيعدهم بمنازل جميلة وكأنه يقول سلاحك هو الرؤية... سلاحك هو أن تبصر وتعرف وتدرك وهاهم يرون ويعرفون ويدركون.

تبلغ الصورة الرمزية في نهاية كل فصل قمتها، ففي نهاية الفصل الأول وبعد أن تأزّم الموقف كثيراً، وتقرّر الموت اختناقاً وقد ردمت الأحجار كل منافذ الخلاص وتبينّ، أنّ دريسدن تثوي تحت الأنقاض ولن ينفع معها أي شيء نجد جيني تتكشف عن فكرة جديدة تبعد قليلاً السحابة السوداء التي أحاطت بهم، إنه الرفض المبدئي والعفوي للموت الذي يطرق الصدور. تريد جيني أن يكون الموت في مسرح احتفالي لا أن يكون اختناقاً فتقول: "سوف نموت سكراً.. سوف نموت سكراً"[74] هذه الصورة الرمزية ليست درساً تعليمياً وإنما الفقرة الأولى من الدرس التي لا يمكن فهمها إلا عن

طريق متابعتها إلى جانب الخطابات الأخرى التي تدعمها.

وفي نهاية الفصل الثاني ترقى الصورة الرمزية في سيرورة الدراما إلى أقصى ما يمكن، "فالمسرح حفل قبل أن يكون أي شيء آخر.. لكننا بنظرتنا التقدمية نغتنم فرصة تواجد هذا الحفل لنعرض من خلاله مشاكل ونطرح تساؤلات عدة نتعلّق بالمواقف والمصير"[(75)] ونجد الحلاج في هذه الحلقة من الاحتفال المسرحي موفّقاً في تطرقه لعرض حماية دريسدن التي اشترك الجميع في محبتهم لها، فجميع الشخصيات على اختلاف انتماءاتها وميولها يسعون لحماية دريسدن، فلم يطلب الحلاج أن يحمي دريسدن بالسيف والمدافع، بل تحدّث عن حمايتها وكأنه يفكر بحماية وردة يمكن أن يتلفها الصقيع، تطلب اميليا أن تحميها في شغاف القلوب، وكارل يطلب أن يضعها في حرز في أيقونة، أما أرنولد يطلب أن يضعها في بيت رائع ومسيج بالورود والزهور وباسق الشجر..، كل شخصية تريد أن تحمي دريسدن بأغلى ما عندها: كلارا تريد أن تحميها بشعر حبيبها المخملي، إلى أن يستقر رأي كارل بأن يضع دريسدن في رحم أنثى، لكن اية أنثى، إنها اميليا حبيبته. إن "الحوار الذي يتم بين شخصيات العمل الفني يتم أولاً من خلال حوار داخلي في عقل المبدع"[(76)]، ومن خلال هذه المقولة نجد الحلاج يعبّر عن قناعته بأن حب الوطن يعني أن تضحي لأجله بأغلى ما لديك وأن تحميه بينك وبين أكثر الأشياء إيثاراً لديك.

ومن خلال فكرة المسرحية المعروضة الرافضة لمبدأ الحرب الباغية، نجد أن المسرحية ترفض أن يقرر أحدهم ساعة الموت وسبب الموت، فهي ببساطة

ترفض الموت الجماعي تحت الأنقاض والقصف والانفجارات لكل الشعوب سواء أكانت ألمانية أم روسية. وساعدت واقعية المسرحية على أداء معنى رفض الحرب أي رفض فكرة الموت، لكن مع الجدال المنطقي نجد ـ رغم أن الموت قدر محتوم ـ أن الثائر الاجتماعي كما يقول بروستاين: "قلّما يقترح بديلاً محدداً لما يريد، لأن أساس ثورة الكاتب الاجتماعي أن يركّز على الإنسان ومجتمعه في صراعه مع المجتمع والحكومة والأسرة"[77] فنجد المسرحية زاخرة بالإشارات أكثر من أي شيء آخر وأكثر هذه الإشارات إثارة للدراما فيها هو الموت، إنه على بساطته يشكّل الحادث الذي لا يمكن قهره والعائق الذي تصطدم به الحياة، فجاءت دلالة الموت متباينة حسب ورودها: في البداية جاء موت كاترين هذه الطفلة البريئة لتموت بذنب غيرها والتي ترمي أول السهام لتصيب وتطعن الحرب واسبابها، ثم موت الشيخ فرانز الذي يموت دون أن يتقن إلا درس الحرب، فهو مولعٌ أبداً بالاقتداء بالغالب، ثم موت اميليا بيد حبيبها كارل ليخلّصها من عناء انتظار الموت وكذلك بالنسبة لجيني وهنريتش الذين وضعوا حدّاً لعذاب لا جدوى منه، ثم موت مارتن الذي يقتل نفسه بعد أن يعرض علينا الفصل الأخير من الدرس "السلاح صنع للقتل.. اسألوا فقط في يد من.. من أجل أي هدف؟؟؟"[78].

ورغم ثقل الهزيمة والانكسار نجد الخاتمة تحمل ملامح الانتصار. فلا شيء اقدر على إيفاء الحلاج حقه في إبداعه لمسرحيته أكثر من مقولة فيكتور هيجو عندما قال: "أظن قد قيل إن المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة، إلا

أن هذه المرآة إذا أريد لها أن تكون مرآة عادية.. لها سطح مستوٍ أملس، لما أمكنها أن تعكس سوى صورة فقيرة للأشياء، صورة صادقة لكنها صورة لا حيوية فيها.. حيث أن الضوء واللون مفقودان في الصورة المنعكسة البسيطة، ولهذا واجب أن تكون المسرحية مرآة بؤرية.. أي مرآة تجمع الأشعة الملونة وتكثّفها بدلاً من أن تجعلها ضعيفة واهية. مرآة تجعل من الشعاع ضوءاً ومن الضوء منارة. وهنا فقط تستحق المسرحية أن تكون فنّاًط[79]، فالاختيار للموضوع والأسلوب هو الذي يعطي القيمة الحقيقية للفنّان، وبالتالي الإيحاء بالمغزى الذي يتفرد به الكاتب ويجعل شخصياته تحمل التعابير الفعلية عن تصورات روحه وعقله.

الهوامش

(1) كارل ماركس، مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي، المنشورات الاجتماعية، باريس، 1955 ص 57 عن إرنست فيشر، ضرورة الفن، ت، ميشال سليمان، الحقيقة، بيروت، الطبعة الأولى، دون تاريخ، ص 12

(2) د. أحمد أبو زيد، مجلة عالم الفكر، المسرح، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، فبراير - مارس، 1987 ص 6

(3) المرجع السابق، ص 15 .

(4) رمضان سليم، الدراما والمجتمع، مجلة المسرح والخيالة، اللجنة الشعبية العامة للإعلام، وزارة الثقافة، طرابلس، العدد التاسع عام 1988 ص 58

(5) ريمون كارتييه، الحرب العالمية الثانية، ت سهيل سماحة وأنطوان مسعود،

ص 315 عن/ مصطفى الحلاج، احتفال ليلي لدريسدن، دار الفاربي، بيروت، الطبعة الثانية، 1980 ص 17

(6) مصطفى الحلاج، احتفال ليلي خاص لدريسدن، من مقدمة حنا مينة، ص 3 .

(7) مصطفى الحلاج، الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مقدمة حنا مينة، وزارة الثقافة، دمشق، الطبعة الأولى، 1972 ص 18

(8)مصطفى الحلاج، احتفال ليلي خاص لدريسدن، ص217 .

(9) رمضان سليم، الدراما والمجتمع، مرجع سابق، ص61 .

(10) المرجع نفسه ص158 .

(11) غ. توفستونوغوف، المخرج والزمن، ت محمد بدرخان، مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد 36 ، 1991 ، ص55 .

(12) فرنسيس فرجسون، فكرة المسرح، ت. جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى 1987 ، ص324 .

(13) اريك بنتلي، المسرح الحديث، تر: محمد عزيز رفعت، مؤسسة إيف للطباعة والتصوير، بيروت، الطبعة الأولى، عام 1964 ص 50

(14) المرجع نفسه ص 49

(15) إرنست فيشر، ضرورة الفن، دار الحقيقة، بيروت، ت. ميشال سليمان، باريس 1965 ص 9

(16) مصطفى الحلاج، احتفال ليلي خاص لدريسدن، ص 21

(17) فرنسيس فرجسون، مرجع سابق، ص 14

(18) مصطفى الحلاج، احتفال ليلي خاص لدريسدن، ص 42

(19) عبد الفتاح رواس قلعه جي، مسرح الريادة، دار الأهالي، دمشق، الطبعة

الأولى ص 81

(20) د. عبد الكريم برشيد، الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس ، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، العدد 69 ، تموز، 1992 ص 13 .

(21) نفس المرجع السابق ص 11

(22) مصطفى الحلاج، احتفال ليلي خاص لدريسدن، ص 193

(23) المرجع نفسه ص 193

(24) جان دونينيو، سوسيولوجية المسرح، ت حافظ الجمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، الطبعة الأولى 1976 ص 14

(25) مصطفى الحلاج، احتفال ليلي خاص لدريسدن ص 90

(26) عبد الفتاح رواس قلعه جي، مسرح الريادة ص 45

(27) المرجع نفسه

(28) مصطفى الحلاج، دريسدن، ص 43

(29) المرجع نفسه ص 84

(30) عبد الفتاح رواس قلعه جي، مسرح الريادة، ص 55

(31) مصطفى الحلاج، احتفال ليلي خاص لدريسدن، ص 105

(32) نفسه ص 166

(33) نفسه ص 119

(34) نفسه ص 139

(35) نفسه ص 130

(36) د. ابراهيم عبد الله غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 105 أيلول،

عام 1986 ، ص 193 .

(37) أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 26 عن /ابراهيم عبد الله غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، المرجع السابق.

(38) عبد الفتاح روّاس قلعه جي، ص 78

(39) عبد الكريم برشيد، المسرح والتخطيط المستقبلي له في إطار الثقافة العربية، لجنة التخطيط الشامل للثقافة العربية الكويت، ابريل، 1984 عن د. عبد الكريم برشيد، الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس، الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، ص 14

(40) مصطفى الحلاج، احتفال ليلي خاص لدريسدن ص 82

(41) المرجع نفسه ص 58

(42) اريك بنتلي، الحياة في الدراما، ت جبرا ابراهيم جبرا، ص 71 عن /د. ابراهيم عبد الله غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، سلسلة عالم المعرفة، ص 119 .

(43) احتفال ليلي خاص لدريسدن، ص 24

(44) المرجع نفسه، ص 130

(45) شلدون سيشني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: دريني خشبة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، 1963 ص 1 ـ 2

(46) احتفال ليلي خاص لدريسدن ص 93

(47) ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص 11

(48) د. ابراهيم عبد الله غلوم، مرجع سابق، ص 31

(49) احتفال ليلي خاص لدريسدن ص 41

(50) المرجع نفسه ص 147

(51) المرجع نفسه ص 147

(52) المرجع نفسه ص 25

(53) المرجع نفسه ص 24

(54) المرجع نفسه ص 35

(55) مصطفى الحلاج، الدراويش يبحثون عن الحقيقة، ص 105

(56) نسبة إلى باخوس إله الخمر عند اليونان وقد قامت عبادة هذا الإله على الاستمتاع بكل ما في الحياة من متعة وجمال فمعتنقو الديانة الباخوسية كانوا يمجدون عنف العاطفة وغزارة الشعور.

(57) مصطفى الحلاج، احتفال ليلي خاص لدريسدن، ص 25

(58) غ. توفستو نوغوف، المخرج والزمن، الحياة المسرحية، العدد 36ص 56

(59) المرجع نفسه ص 55

(60) جان دونينيو، سوسيولوجية المسرح، ص 41

(61) مصطفى الحلاج، احتفال ليلي خاص لدريسدن، ص 105

(62) المرجع نفسه ص 114

(63) د. عبد الكريم ،برشيد،، الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس - مجلة الفكر العربي، العدد 69 ص 15

(64) مصطفى الحلاج احتفال ليلي خاص لدريسدن، ص 109

(65) المرجع نفسه ص 111

(66) المرجع نفسه ص 132

(67) د. عبد الكريم برشيد، الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس الفكر العربي، العدد 69 ص 13

(68) يوسف إدريس، نحو مسرح عربي، دون ذكر الناشر 1974 ص 478 عن مفيد الحوامدة، المسرح العربي ومشكلة التبعية، مجلة عالم الفكر، العدد الرابع، وزارة الاعلام، الكويت، مارس 1987 ص 69

(69) توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، 1967 ص 12 عن/ مفيد الحوامدة، المسرح العربي ومشكلة التبعية، مجلة عالم الفكر، العدد 17 ص 71

(70) هربرت ريد، الفن والمجتمع، تر: فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، عام 1975 ، ص 172 .

(71) أريك بنتلي، المسرح الحديث، ت: محمد عزيز رفعت، ص 23

(72) أوسكار وايلد عن/ مفيد الحوامدة، المسرح العربي ومشكلة التبعية، عالم الفكر، المجلد السابع عشر، ص 62

(74) مصطفى الحلاج، احتفال ليلي خاص لدريسدن، ص 84

(75) عمر خلفة، مهرجان بغداد المسرحي - جريدة المهرجان اليومية، عدد 6 تشرين أول، عام 1985 عن/ د. عبد الكريم برشيد، الاحتفال بين التأسيس وإعادة التأسيس، الفكر العربي العدد 69 ص 14

(76) د. عبد الحميد حفورة، الجانب الابداعي في الحوار المسرحي، الفكر العربي، العدد 69 ص 41

(77) روبرت بروستاين، المسرح الثوري، ت عبد الحليم الشلاوي، ص 27 عن/ د. ابراهيم عبد غلوم، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي ص 216

(78) مصطفى الحلاج، احتفال ليلي خاص لدريسدن، ص 217

(79) فيكتور هيجو عن/ فرنسيس فرجسون فكرة المسرح، ت جلال العشري، ص 15 .

السحر والخرافة والواقع في المسرح اليمني المعاصر

مسرحية العجل في بطن الامام - انموذجاً -

دراسة مشتركة

محمد عبد الرحمن يونس،

د/ منذر رديف العاني.

قد تثير قضية الأبحاث المشتركة أكثر من إشكالية منهجية، وقد يشكك القارئ الكريم بجدوى هذه الأبحاث، لكننا نرى أنّ لهذه الأبحاث أهمية واضحة في تاريخ الفكر النقدي، فهي موجودة في كل آداب وجامعات العالم العربي والأوروبي، وقد سجّلت هذه الأبحاث المشتركة تقدّماً ملحوظاً بعد أن تطورت أدوات البحث نفسها وطرقه باختلاف تيّاراتها ومذاهبها، ولم تقتصر الأعمال المشتركة على البحوث والدراسات النقدية فحسب، بل أصبحت في القصة القصيرة والرواية والنصوص الشعرية، إذ تطالعنا الدوريات العربية بعشرات الأعمال المشتركة لباحثين معروفين وقاصّين وشعراء، وعندما دعاني صديقي الدكتور منذر رديف العاني قبل سنة لكتابة بحث مشترك بدا لي الأمر صعباً ومحيّراً، لا سيما وأننا ننتمي منهجياً لجامعات لها طرقها المختلفة في البحث الأكاديمي، فهو خريج جامعة بغداد، وأنا خريج جامعات الجزائر والرباط وبيروت، وبحكم اختصاص كل منا وممارساته البحثية، فهو معروف بالدراسات اللغوية والتراثية، وأنا لي محاولاتي في إطار التجريب في فضاء النصوص الحديثة أو القديمة بمنظور حديث، وما إن بدأنا، حتى بدا البحث ممتعاً وقادراً على اضاءة كثير من

القضايا التي يعجز باحث واحد بمفرده أن يضيئها، وهنا تأتي دراستنا هذه محاولة لتقريب رؤيتنا حول دور النقد الأدبي ولاعتقادنا أنَّ الجهد المشترك بيننا سيضيء بعض القضايا الجوهرية، التي قد لا تضاء بجهد فردي واحد. قد نوفّق وقد لا نوفّق لكننا نحاول جادين، وقدر المحاولة أن تصيب أو تخطئ.

تمثّل مسرحية العجل في بطن الإمام قفزة جديدة في تاريخ المسرح اليمني المعاصر، فهي باستثمارها الجريء لتاريخ الإمامة رصدت واقعاً تاريخياً مرّاً عاشه الشعب اليمني، فقد كان التاريخ مرآة للحدث المسرحي، ومن هنا فإنّ المتفرج أو القارئ لهذه المسرحية مضطر أن يضع أمامه حقبة تاريخية معينة من تاريخ اليمن، وأن يقيم بينه وبين فضاء هذه الحقبة علاقات من الدهشة والغرابة إذ ستدفعه هذه العلاقات إلى اعتبار النصّ المسرحي نفسه فضاء سحرياً وخرافياً، وإذ يتحول فضاء النصّ المسرحي إلى فضاء سحري، فإنّ الشخوص في هذا الفضاء تشكّل أيضاً هذا الفضاء الغرائبي بتقنية مسرحية جديدة، ويصبح فضاء الخرافة هو فضاء الحدث، وكذلك يصبح فضاء النصّ الواقعي أشدّ غرابة من فضاء الأسطورة والخرافة التي كان يغرسها الإمام في نفوس الشعب اليمني، ويصبح الواقع أشدّ غرابة من الخيال على حد تعبير دوستويفسكي.

قد يبدو النصُّ المسرحي متخيّلاً وفضاء سحرياً، ويذكّرنا بفضاءات ماكوندو السحرية لغابريل غارسيا ماركيز في (مائة عام من العزلة)، لكنّ المتأمّل لطبيعة الأنساق الفكرية والإجتماعية التي فرضها الإمام، سيجد

فضاء النص المسرحي فضاء يشير إلى حقيقة كانت قائمة فعلاً في اليمن. وبقدر ما كانت المسرحية فكرة بسيطة وشفيفة، فإنّ محمد الشرفي استطاع أن يشكّلها تشكيلاً تقنيّاً متميزاً حيث بدا الحوار أشبه بلوحات سحرية أخّاذة، لكنها على المستوى النفسي والتأملي لوحات خادشة ومعريّة لواقع الإمامة، أي أنَّ المسرحي محمد الشرفي يمازج ما بين الرؤية الفكرية والفنية ليشكّل مسرحه، ولا يخلو هذا التشكيل من معطيات الايديولوجيا وفرزها المعرفي، إذ تتشكّل البنى الفكرية والإجتماعية في المسرحية وتغلّف بخطاب الايديولوجيا ليتمّ فعل التعرية لإدانة الواقع ساعتئذ، ومن بعض مطيات خطاب الايديولوجيا في المسرحية نأخذ الحوار الآتي:

" الجندي 2: هل للطغاة مبدا؟ هل لهم هدف؟.

م/ مرشد: المبدا الأساسي ان يحكموا.. والهدف ان يستمروا في الحكم.

الجندي 2: ولذلك فهم يحاولون تملق الشعب، او الكذب عليه من خلال ثقافة الشعب، او خرافاته، او تقاليده، او معتقداته، إنهم في النهاية مهما حاولوا إستغلال الشعب باي صورة من الصورة فهم يعتمدون عليه في بقائهم، وفي طغيانهم، وفي ظلمهم.. والشعب هو الملايين من الناس وهم الجماهير العريضة،.. الجماهير التي تبحث انت، او انا وغيرنا عنها، ونعمل جاهدين على تطوير وعيها، وفهمها لصلحتها، لكن إذا كانت هذه الجماهير، وهي تمثّل ملايين الناس لا تعي واقعها، ولا تحس بظلمها، ولا تشعر بمصلحتها فماذا يمكن ان يعمله الثائر المخلص؟ او المثقف المضحي؟ قد تكون متحمساً الى النهاية.. وقد تكون مستعداً إلى حدّ الموت ان تصمد، ولم يتغير شيء،

وربما يقول عنك الشعب الذي مت من اجله إمّا كنت رجلاً متهوّراً، او خائناً، او عميلاً لجهات اجنبية، رغم انك كنت صادقاً في موتك وتضحيتك، سمعت القاضي صالح يقول ذات مرة إنّ كل قطرة دم تسيل من جسد الشعب تدقّ مسماراً في نعش الطاغية، وحكمه هذا صحيح، لكن قيمة قطرة من الوعي، والثقافة تعادل سيلاً من دماء الضحايا الذين يموتون بالمجان نتيجة مغامرات، او فورات عاطفية او اهداف غير مدروسة"[1].

إننا نلمس من خلال من خلال اطلاعنا على كثير من النصوص المسرحية العربية، اتكاء الكتّاب المسرحيين على خطاب الايديولوجيا، ويبدو أن قدر المسرح العربي أن يرتبط بالأيديولوجيا. قد تطغى الايديولوجيا على الخطاب المسرحي، وقد يطغى هذا الخطاب بفنيّاته على الأيديولوجيا، لكن قلّما تخلو مسرحية عربية من رؤية ايديولوجية. إننا نعزو سيادة النزعة الايديولوجية على الخطابات الفكرية والأدبية المعاصرة إلى الحدّ من الحريات العامة، وقمعها ومصادرتها في تاريخنا وواقعنا العربيين المعاصرين، فسيادة الخطاب الإجتماعي والسياسي والديني سيادة شبه مطلقة على بنيات المجتمع العربي سيولّد فعلاً مضاداً ومعاكساً له، يقوم هو الآخر بفرض رؤيته، ويتجلّى هذا الخطاب في بنيات العمل الأدبي.

وبتقنيات مسرحية عالية يلائم محمد الشرفي بين الخطاب الايديولوجي كبنية تدين الإمامة، وبين خطاب الخرافة، ويشكّل ذلك وفق خطاب ساخر، بأن يردّ واقع التخلف والفقر في اليمن - الواقع السياسي الذي فرضه الإمام - ليذلّ الشعب اليمني، يردّه إلى عالم الجن والخرافات، عن طريق ترويجه

للخرافة، إذ يروّج الإمام بين أفراد شعبه أنّ ثلاث جنيّات تقوم بخطف الشخصيات المارقة والمعارضة لنظام حكمه، وأنه لا علاقة له بحوادث الإختطاف والقتل التي ملأت صنعاء:

"الإمام: "يلتفت إلى من حوله" لقد قلت لكم بقصة الجنيات الثلاث... وأنهن سبب اختفاء، او اختطاف، او موت، او اغتيال بعض الشخصيات من صنعاء.

الخادم: نعم يا مولاي قلت لنا بالأمس.

الإمام: ولكن البعض لم يصدّق.

الكاتب: يعتقد البعض من الناس انّ الجنّ لا وجود لهم..

الجندي 2: "بخوف" يا مولاي.. لكن.

الكاتب: هو يقصد يا مولاي انّ القاضي صالح... خرج بالأمس من مجلسكم الموقر وهو..

الإمام: "مكملاً" وهو غير مصدقّ.. اعرف. ولكنه سوف يصدقّ اليوم، او غداً" [(2)].

قد يكون الحدث المسرحي متخيّلاً وإبداعياً لكنه في نهاية المطاف - وبخاصة في هذه المسرحية - ينهل من حقل مرجعي، ثقافي وتاريخي، ويشكّل كثيراً من رؤيته الابداعية من داخل هذا الحقل. ولولا الفضاء التاريخي لسلطة الإمامة لما استطاع محمد الشرفي أن يبدع هذه اللوحات المسرحية العامرة بالحيوية والحركة، وبهذا القطاع العريض المقموع تاريخيّاً وسياسيّاً.

إنّ التأكيد على طاقات البنية التاريخية والسحرية كحقل مرجعي للنص

المسرحي، وإخراج هذه البنية من خرافاتها وعلاقاتها السحرية الغرائبية ومزجها بالواقع، أو بتعبير آخر تطويع هذا التاريخ لصالح العمل المسرحي، جعل من هذا العمل فعلاً نامياً ومستنفراً لبنيات إنسانية أكثر شمولاً وعمقاً.

إنّ المسرح كون اجتماعي مصغّر، لكنه بعيد الايحاء وعميق الغور، ويلامس شغاف القلب والأحلام، فالقارئ يتفرج على نفسه في العمل المسرحي، ولذا فهو مشدود لرؤية ذاته من خلال الآخرين، وكثيراً ما تنكشف الذات لذاتها عندما تجد محرّضاً ومثيراً، والمثير بالنسبة لها هو الآخر، أو الهو الاجتماعي، وإذ نركّز ذواتنا في العمل المسرحي يعني: إمّا أن نتطهربمفهوم أرسطو لدور الدراما، وأما أن نثور على الواقع ونغيّره، أو نحاول أن نشكّل بديلاً جمالياً عنه بمفهوم برتولد بريخت.

إنّ فعل الذات وهي تكتشف ذاتها هو تطهير لها، أو دفعها لأن تثور وتغيّر ما في ذاتها، وهو استسلام سحري وحالم لفعل اكتشاف الذات لذاتها، والمسرح مرآة للمجتمع والإنسان، إنه أشفّ مرآة يرى المتفرج فيها ذاته. وإذا كان المسرح تعبيراً عن الأفكار والرغبات والأحلام في الحياة، فإنّ هذه الأفكار والرغبات ليست أحادية الجانب والرؤية، ولا تخضع لزمان ومكان محددين، بل أحياناً يصبح الماضي التاريخي وعاء لهذه الأفكار، بأن يُنتَزَع من ماضيه الزمني ، ليصبح نفسه يشير إلى الحاضر، بعلاقاته المعاصرة. إننا في المسرح التاريخي نعايش حاضر الماضي بدلاً من ماضيه ـ والمصطلح من استخدام ت.س. اليوت ـ.

إنّ محمد الشرفي يركّز على نخبة اجتماعية طليعية، بوصفها بديلاً حضارياً وإنسانياً لحكم الإمام التعسفي، وينتزعها من حقلها الإجتماعي بتفاوت انتماءاتها المعرفية وبنيتها الذهنية، فيجتمع القاضي والمهندس والطبيب والجندي والإنسان العادي البسيط، والمرأة المغتصبة في قصر الإمام، ومن خلال هذه الحوارات الآتية، يمكننا أن نلاحظ مدى معاناة هذه الشخوص من وباء الحكم الإمامي واستنكارهم له:

"الفتاة، ردني الى بيت اهلي.

الإمام، اترفضين حياة القصر؟.

الفتاة، الأكل والشرب متوفّران لي، قبلان اجيء الى هذا القصر؟ ولم اعرف البؤس الحقيقي إلاّ هنا"[3].

و"الجندي 2، في هذه الأوضاع الإمامية السخيفة لن تجد معك إلاّ المغامرين، والمرتزقة، ممن يقولون ولا يفعلون، ويأخذون، ولا يعطون"[4].

و"الأم دنيا، ماذا قالوا؟ قالوا قليلة حياء، لا تستحي.. وهل أسكت عن قاتل ابني..؟. اتركوا المقاومة للنساء، اتركوا المجابهة للنساء.. نحن اشجع منكم ايها الرجال"[5].

و "الإمام، ما هذا الضجيج؟ الم توزّعوا شكاوى الناس؟.

الكاتب، وزّعناها يا مولاي.. ولكن الناس يتوافدون كل يوم الى صنعاء، من كل مناطق اليمن.المجاعة يا مولاي عمّت، والأمراض انتشرت.. وكلهم يشكون، ويطلبون النجدة، والإغاثة"[6].

و "الجندي 2، ماذا يمكن ان اقول لك؟ هل اقول لك إنّ الإمام ماكر ومحتال؟.

م/ مرشد: أعرف.

الجندي 2: وهل أؤكد لك انه لا يبالي ابداً باحد.

م/ مرشد: الملك عقيم.. قالها ملوك وامراء، وسلاطين قبله.

الجندي 2: وهل عرفت انه يعذّب بالقيود والضرب، والجلد حتى افراد عائلته ونسائه، واولاده؟

م/ مرشد: طاغية.. والطغاة هكذا يفعلون.

الجندي 2: وهذا الرجل طاغية.. طاغية.. هل تفهم؟.

م/ مرشد: افهم انه طاغية، وسيفعل ما يفعله الطغاة.. ولكن يجب على الشعب.. علينا ان نضحي"[7].

وفي المسرحية تنقسم السلطة على نفسها، فسلطة تروّج لحكم الامام وتعزّز من سطوته، يقابلها سلطة أخرى تدين الطروحات الفكرية للسلطة السابقة، وهي سلطة القاضي ورجل الدين المتنوّر الذي يرى في الدين نصرة للمظلومين وإحقاقاً للحقّ، ونظاماً إجتماعياًوإنسانياً حضارياً وليس رؤية سحرية اتكالية وغيبية، وأداة لقهر الناس كما يراه الإمام، وسلطة الجندي الذي ينشقّ عن السلطة المركزية الاستبدادية ليبشّر بسلطة ثورية، تغيّر بنية السلطة ونظامها، من نظام تعسفي إلى نظام جمهوري ديمقراطي، وقبل أن يكتب المسرحي محمد الشرفي مسرحيته، اتخذ رؤية مسبقة وهي: أنه لا يوجد للإمامة ميزة إيجابية واحدة، لا على المستوى الإنساني ولا الإجتماعي، هذه الرؤية جعلت من الايديوبوجيا وعاءً للفن، فخطاب الايديولوجيا في المسرحية يعارض خطابات السلطة والسحر والخرافة ويعمل على هدمها، إنه خطاب ضد خطابات، وبالتالي هو سلطة معرفية ضد سلط

أخرى تمهيداً لإزالتها، ومن خلال هذا الخطاب يتكئ محمد الشرفي على التاريخ في مسرحيته هذه، وقد كان التاريخ ولايزال وسيلة من الوسائل المهمة التي استعان بها بعض من الكتاب في مسرحياتهم[8]. والمسرح لا يمكن أن ينفصل بأي شكل من الأشكال عن الحياة وما يدور فيها من أحداث، وهو أشدّ الفنون الأدبية والانسانية التصاقاً وارتباطاً بحياة الناس وأكثرها اتصالاً بهمومهم، وأفضلها اقتداراً في الافصاح عمّا يشغل بالهم.

ومن خلال الفضاءات المسرحية المكانية (فضاء القصر والمدينة) بعلاقاتهما نلاحظ غربة الفرد وإستلابه في مجتمع السلطة الإمامية التي لم تترك قيمة جمالية إلا وشوّتها، إذ ساد الرياء والنفاق والغشّ وانحنت هامات الناس وتكلست عقولهم، بعد أن سممها الإمام بالشعوذات والخرافات والسحر والرعب.

"الخادم: اهالي صنعاء كلهم يرتعشون خوفاً من ظاهرة العجل المسحور.

الإمام: لقد قبضنا على اثنتين من الجنيات، ومازلنا نطارد الثالثة، وربما يكون هذا العجل المسحور شخصية بارزة من اهالي صنعاء.. لكنني لن اكشف عنها إلا عند اللزوم.

الخادم:لا لا يا مولاي.. استروا ما ستر الله، تنالوا أجر الدنيا والآخرة.

الإمام: نقدّر ذلك كل التقدير.. و ..

الكاتب: "بخضوع" ومن غير الإمام يقدّر مصلحة الناس؟.

الخادم: لا احد.. طبعاً."[9].

أمام جبروت السلطة، تهرب الشخوص في مسرحية العجل في بطن الإمام إلى العبث والسخرية، لكنَّ هذه السخرية تأخذ دوراً وظيفياً في الإدانة والرفض وتارة في الإنهزامية، إذ نجد الشخصية المستلبة الخائفة، عاجزة عن أي فعل تنويري على عكس شخصية الدكتور والمهندس والقاضي صالح بوصفهم يشكّلون بنية ثقافية مهمة تتباين مع سلوك الإمام ومواقفه وتبشّر بزواله:

"القاضي صالح، لدينا علماء الدين المستنيرون.. لدينا إخواننا الأحرار.. لماذا لا ندعوهم ونطلب إليهم الإنتشار في المساجد، والأسواق والشوارع لتكذيب إشاعة الامام، وعدم تصديق شعوذاته، وخرافاته." [10].

والمسرح يمثّل في حقيقة أمره رؤية تنويرية إنسانية تدعو الطبقات الاجتماعية إلى تحمّل المسؤولية كاملة باختلاف الأشكال والصور.[11].

لقد استطاع محمد الشرفي بمهارة فنية أن يقدّم لنا الإمام شخصاً عارياً ومجرداً من أية قيمة جمالية، فهو المشعوذ والدّجال والفارض على شعبه قيماً بائدة، تغرقه في أبدية التخلف والجهل، وتقتل فيه كل طموح معرفي وعلمي:

العم منصور: يا مولاي.. انا خائف عليها..

الإمام: لقد اعطيناك الرقية، اعني الحرز، والحجاب.

العم منصور: يا مولاي، عفواً.. لقد علقتها على صدرها، ولكن اغمي عليها في الحال، لا ادري ما هو السبب.

الإمام: "بثقة يتنحنح" لعلك يا منصور كنت غير متطهر.

العم منصور: مولاي، اغتسلت صباحاً من الجنابة، وتطهرت.

الامام: ولكنك كنت بلا وضوء.

العم منصور: مولاي، اغتسلت صباحاً من الجنابة، وتطهرت مثل اي واحد.

الامام: وذلك هو السبب، لو توضأت، ثم وضعت على صدر ابنتك الرقية لما حدث لها ما حدث"[12].

ومن خلال مفاهيم الإمام المعادية لكل ما هو إنساني نبيل، نجد أنّ قطيعة معرفية تزداد يومياً بينه وبين جواريه ونسائه:

"الفتاة : لعلك تدعوني.

الإمام: نعم. اهلاً بصغيرتي، تعالي.

الفتاة: تحتاجني لماذا؟.

الإمام: نعم احتاجك، الست زوجتي؟ لقد فرغت من مشاغلي ومسحت بعض هموم العرش والمملكة.

الفتاة: وتحاول ان تكذب عليّ كما كذبت على الناس.

الإمام: لا دخل لك في شؤون الملك والعرش ،انت امراة صغيرة وجاهلة.

الفتاة: وكذبت على الناس بحكاية الجنيّات الثلاث، وتدبر كذبة عن حرب الجنّ، لماذا؟ لماذا تفعل هكذا؟.

الإمام: انا دعوتك رحمة بك واشفاقاً عليك لا لتحاكميني.

الفتاة: إذا كان كلامي يزعجك فاطلق سراحي، وطلّقني، او...

الامام: أو ماذا؟.

الفتاة: او اذبحني كما ذبحت، وتذبح الناس، وخلّصني من عذابي."[13].

إنّ هاجس الثورة وطرح البديل الذي أكّدت عليه الرؤية المسرحية هو هاجس فكري جمالي في آن، تتحكم في توجهه بنية معرفية، وتنمو هذه البنية وتتباين في حقلها المعرفي العام من طبيب إلى مهندس إلى قاضٍ إلى جندي، لكنها في نهاية المطاف تتوحد في دلالتها العامة، وتتجمع كحزمة ضوء، ومن ثمَّ تُسَلّط على ظلامية السلطة الإمامية، وتفجّر الموقف الثوري ضد الإمام الذي يلجأ إلى المكر والخديعة والإحتيال على الناس، بتكريس سوسيولوجيا السحر والخرافة، ونلاحظ أنه في ظلّ خطاب التزييف الإمامي المقصود تتحول القيم وتتبدل، يسود الكذب والرياء بدلاً من الصدق والاستقامة، وتسود النميمة والوشاية والدسائس وعلاقات التسلق بين الناس، بحيث تختلط القيم عليهم، ويفقدون الرؤية المنطقية والتفكير العلمي المنظَّم.

إنّ سيادة مرجعية الإمام الثقافية كرست مفهوماً ظلامياً وحقلاً سوسيولوجياً، من أهم سماته أنه يفتقد إلى التنوير والاشعاع الفكري.

"غالب: اخاف غضب الإمام.

حمادي: عندما تجوع الهرّة تاكل عيالها.

غالب: قد يُسنقِطُ الإمام علينا إحدى الجنيات، وتمسخنا حميراًاو عجالاً.

حمادي: إذا فعل، سنكون احسن حالاً مما نحن عليه ونتخلص من هموم الأهل والأولاد والبؤس والفقر.

غالب: إذا كنت راضياً أن تصبح حماراً او عجلاً فانا غير راض.

حمادي: وما الفرق بينك وبين العجل او الحمار؟.

غالب: أنا انسان وانت انسان." [14].

إنّ مهمة الخطاب المسرحي عند محمد الشرفي فضح وتعرية خطاب التزييف الإمامي السائد في نسق الواقع فالمسرح أو الفن "ضرورة ووظيفة اجتماعية تشبع الحاجة الجمالية للإنسان وتساعده على صياغة الواقع واحتوائه" [15].

لقد غدا الماضي الذي كرّسه الإمام مرجعاً حياً للكتابة إذ يتواصل الماضي إلى جسد الحاضر المسرحي ليتم الكشف عن البؤر السوداء بسخرية لاذعة تخدش المتلقي وتهزّه وتصدمه ثم تبكيه شفقة على هذه الجماهير التي تتضور جوعاً وبؤساً.

إنّ سطوة البطش الإمامي، ساهمت في إستلاب حقيقي لشخوص المسرحية، إستلاب للروح والجسد والحلم وطاقة التخيّل، ومع البطش تسود القيم الدونية من كذب وخنوع وذلّ، وتنوس شخصيات محمد الشرفي المستلبة بين الفراغ واللاجدوى والسحر والشعوذة والفقر والعبودية وتؤمن مطلقاً بأن الجنيّة (البدة) هي التي تخطف الناس وتقتلهم وتسحرهم، والجنيّة في الفكر الإمامي لا تسحر ولا تغيّب إلا المعارضة الثورية، أما الشخوص التي تنضوي تحت راية السلطة وداخل حقلها المعرفي فإنها تبقى آمنة ولا خوف عليها. من هنا نلاحظ أنّ الإمام يدبّر مكيدة للصوت المُعارِض ثمّ يغتاله ويؤكّد للجماهير المأخوذة بقداسته أن الجنيّة هي التي قتلته، وعندما تطالبه هذه الجماهير بإقامة الحقّ ووقف الاغتيالات، فإنه يدّعي أنه يطارد الجنيّة ليل نهار، ثم يؤكّد في نهاية المطاف أنه لا قدرة عليها الآن لتظلّ أداة

وظيفية بيديه يغتال بها من يشاء من المعارضة:

"الإمام، انا لا استطيع عمل شيء الآن.. الجنيّة ليست في قبضتي.. الجنُّ كالريح، كالهواء، كالهباء، وينصرفون ويستحيلون كالحيّات، والعقارب، والوحوش، والقبض على اي واحد او واحدة منهم صعب جداً.. لكن اطمئن يا منصور، المهم هو ابن اخيك الدكتور احمد." [16].

وبالسحر تتم عملية القتل، وبالسحر يختطف الإمام الجواري والنساء اختطافاًاستلابياً وجنسياً، وتأكيداً لسيادة ثقافة الإمام، وإحساسه بخطر الطبقة المتنوّرة ودروها في إزاحته، إن آجلاً أم عاجلاً، فإنه يشلّ هذه الطبقة ويعطّل دور القضاء والمحاكم، ويعطّل دور الطبيب والمهندس ويستبدلهما بوظائف أخرى:

"المهندس مرشد، "يقترب من الدكتور احمد مقهقهاً" هل تدري بماذا اجاب الإمام على مراجعتي؟.

د/ احمد "مقهقهاً" وانت هل تتصور؟.

م/ مرشد، لعله قرر تغيير اختصاصك من طبيب الى مهندس.

د/ احمد، لا.. لا..

وهكذا يستمر الحوار في المسرحية، إلى أن يقول د. أحمد:

د/ احمد، هندسوا منارة لمسجد البهمة، وسنعينكم مؤذناً وسنيداراً للمسجد. التوقيع..

يعني يا مرشد يجب ان تثبت جدارتك ومؤهلاتك.

م/ مرشد، (ضاحكاً) وانت ماذا يا دكتور احمد..؟

د/ احمد، امّا انا.. خذ اقرا..

م/ مرشد: من المؤكد انه راعى اختصاصك، وراعاك ولو من أجل عمّك منصور.

د/ احمد اقرا الجواب اولاً.

م/ مرشد: (وهو يقرا الجواب) لا اصدّق "ينفجر ضاحكاً" ويستمّر في القراءة.

يُقَدّم المذكور الى لجنة من علماء الدين لامتحانه في اختصاصه.. وهل يصلح خطيباً مؤقتاً في مسجد البهمة "يقهقه وينظر الى صاحبه." المهم يا احمد.. كان الإمام رحيماً بنا، ولم يفرّقنا، انت الخطيب وانا المؤذن والسنيدار.. لكن المشكلة كيف نجتاز الإمتحان." [17].

إنّ شخصية الإمام في مسرحية ـ العجل في بطن الإمام ـ طاقة كوميدية تتجسد فيها كل أنواع المهازل المضحكة حينما يتعامل مع شعبه، ونسائه والمقرّبين إليه:

"الإمام: "يقترب منها ملاطفاً" سوف لن انزعج من كلامك يا صغيرتي الحلوة. ومن الآن وصاعداً ساكون الى جانبك وحدك، واترك كل نسائي واوفّر لك كل وسائل الراحة الا تحبين الامام؟.

الفتاة: لا.

الإمام: ولماذا لا؟.

الفتاة: لا يوجد فيك شيء احبه. لا يوجد فيك ما يُحَب.

الإمام: لست شيخاً كبيراً كما تتصورين.

الفتاة: لابدّ ان يكون للرجال قلوب طيبة شيوخاً او شباباً.

الإمام: قلبي ينبض بالحب.

الفتاة: انت تحب نفسك فقط." [18].

إنّ إتكاء العمل المسرحي على حقبة تاريخية يكسبه بعداً فنياً وجمالياً، سواء كانت تلك الحقبة بعيدة أم قريبة، وفي مسرحية العجل في بطن الإمام يلعب سياق التاريخ الإمامي الحافل بالذعر دوراً كبيراً، إذ يبدو في الفضاء المسرحي جليّاً واضحاً لا تكلف ولا إسفاف فيه. وعموماًفإننا نجد في الأعمال المسرحية التي تنهل من التاريخ:

"توضيحاً لصفات ودوافع لا يمكن أن يصل إليها إلا الأشخاص الذين وصلوا إلى درجة عالية من التحليل عن طريق تأملهم في الناس الحقيقين"[19].

لكنّ هذا التاريخ ينتقل من حقيقته كتاريخ ليغلّف بطابع الدراما الهزلية، دراما السخرية من بنيات التاريخ نفسه والواقع أيضاً، لتدينهما وتقدمهما عاريين.

إنّ الشخوص التي تنتمي للطبقات الفقيرة المغايرة لطبقة الإمام كشخصية الجزّار غالب وحمادي وغيرها، يقابلها أفق مسدود يحجب عنها نو الشمس والحقيقة والفرح، وهذا مما يؤثّر تأثيراً كبيراً في التكوين النفسي والروحي لهذه الشخصيات المستلبة إذ يجعلها تعيش حالات إحباط ويأس عامة. وتبقى الفضاءات المسرحية من مكان وزمان وحوار وشخوص في مسرحية العجل في بطن الإمام تنهل من قيم إجتماعية، وهي "تمثّل مجتمعاً صغيراً وهي في هدفها تنقل صورة حيّة للمجتمع"[20]، وكأنها بناء إجتماعي ودرامي على نسق رائع[21].

تظهر مسرحية (العجل في بطن الإمام) شخصية الإمام الحاكم على أنه غرائبي النزعة، متعدد الوجوه، مرّة يبدو صافياًوأخرى هادئاً مفكراً ومرّة سفّاحاً باطشاً ونزقاً، وهذا التحول في مسار الشخصية وسلوكها ساهم بدوره في تجسيد أبعاد خلفية السلطة ومواقعها التي تتحرك منها. ولقد استطاع محمد الشرفي بمهارة فنية أن يبرز هذه التناقضات في مسار الشخصية الواحدة، والمسرحي الجيد هو الذي يستطيع أن يرسم ملامح الشخصية وقسماتها في وضوح وتركيز[22]. ونأخذ الحوار الآتي كإحدى حالات تطورات شخصية الإمام:

" الكاتب: اخاف ان يخرج الناس من المساجد صوب القصر.

الإمام: " بهدوء" وماذا يريدون من القصر، او مني؟ دعوهم.. انا ساخرج إليهم واستمع لكل شكاواهم.. واحلّ كل مشاكلهم.. الست المسؤول الأول عن شعبي العزيز؟.

الخادم: نخاف من الفوضى، وإشاعة البلبلة.. وتهديد الأمن والإستقرار.

الإمام: الإمام يعرف كيف يعالج امور الدولة.. انصرفوا "يلتفت الخادم إلى الكاتب مستغرباًرباطة جاش الامام".

"ثم يتبادلان حركات الاستغراب"

الكاتب: مولاي بماذا تامرون؟.

الخادم: هل تامرون الجيش بالإستعداد والتاهب؟.

الإمام: ولماذا؟ وهل من سياستي ان اضرب شعبي العزيز بالجيش؟ لا. لا. كلهم ابنائي وانصاري وانا حريص على كل فرد منهم.." [23].

وإذا كان السرد في المسرحية يبدو محايدا في أحيان كثيرة، فإنه عندما يدين الإمام يصبح نسقاً فكرياً مؤدلجاً ويصبح في معظمه وظيفياًلإدانة شخص الحاكم، ومع ذلك فإنّ محمد الشرفي يبتعد عن منبريه الوعظ والإرشاد والخطابية حتى لا يشعر "القارئ أو المشاهد بأنّ المؤلف قد تدخّل مباشرة في خلقه الأدبي"[24].

والسؤال الذي يطرح نفسه:أين الجمهور المهمّش والتائه والباطل عن العمل والأمّي والباحث عن كفاف عيشه، الجمهور الذي ينام ليستيقظ صباحاً وأغلال الإمام في أيديه وأرجله؟ أين هذا الجمهور في مسرح محمد الشرفي؟.

إن الجمهور هو الشريحة المهمة من اهتمامات الشرفي، وهو الذي يتمحور حوله الحوار المسرحي والرؤية الفكريّة التي تركّز على هموم هذا الجمهور، ونلاحظ أنّ تجارب الشريحة الثورية المثقفة والتي يمثّلها القاضي والدكتور والمهندس، الخارجون عن سلطة الإمام تمثّل بؤرة النور التي سيرى منها الشعب اليمني الأفق وشمس الحرية، وبأفكار هاته الشريحة النيّرة ستنهض الثورة، وتُبْنَى البلاد بناء حضارياً ومعرفياً، وأمام شراسة النظام الإمامي وسوداويته وبطشه، ليس أمام الشريحة المثقفة إلا أن تعمل على توسيع فسحة الحرية سواء سرّاً أم علناً. هذه الفسحة التي تتشكل هادئة ثم سرعان ما تمتدّ بالرغم من تهميش السلطة الإمامية لكل فكر وديمقراطي، وتكريسها خطاب الخرافة والجهل والشعوذة بدلاً منه، يقول بلاغ الامام إلى الشعب:

"المنادي: بلاغ ملكي.. يا شعبي العزيز، يا أهالي صنعاء.. بسبب انّ مشايخ الجنّ اختلفوا فيما بينهم اولاً، واحتربوا.. ثم توحّدوا، ويحاولون الآن إثارة المشاكل، وتهديد الأمن، والإستقرار النفسي والجسدي لأبناء شعبي اليمني العزيز، وخوفاًمن إنتشار امراضهم المختلفة، مثل الجنون، والطاعون والأوباء المختلفة الأخرى بالإضافة إلى خوفنا على الناس ان يُمسَخوا إلى حيوانات، بقرون او ذيول، ويمشون على اربع فإننا ننصح الجميع صغاراً وكباراً، ذكوراً وإناثاً ان يستعينوا بالقطران يطلون به بعض وجوههم او اجسامهم، وسوف لن يمسّهم اذنى اذى من الجن، القطران دواء، وشفاء القطران حرز وعزيمة، ورقية، وهذا ونسال الله العظيم ان يحمي شعبنا اليمني من كل مكروه ومن انذر فقد اعذر، وعلى الناس ابلاغنا باي حادث، او طارئ والسلام، التوقيع، امير المؤمنين، إمام المسلمين." (25).

ويبقى فضاء الحرية في النص المسرحي فضاء تخيّليّاً، طالما أنّ الإمام سدّ كل منافذ الإشراق والفرح الإنساني، ونلاحظ أنّ الشخصيات الرئيسية في المسرحية توظّف خطاب السخرية لتوسيع فضاء الحرية، والتأكيد على حضوره، ليواجه فضاءات العتمة التي كرّسها الإمام لعقود طويلة، ومن خلال هذا الخطاب الساخر ينهمك محمد الشرفي في تشكيل لغة ساخرة معريّة مبكية مضحكة في آن.

إنّ النصّ المسرحي في مسرحية (العجل في بطن الإمام) يشكّل من الواقع حقلاًمرجعياًله ويعكسه انعكاساً فنياً، مبرزاً سوءاته ومفاسده، وجهل

حكامه، فالواقع مخربٌ، ومحمد الشرفي يقدّم هذا الواقع للمتلقي بهيكليته المخرّبة، فهو ينأى عن الوظيفة التجميلية للأدب، بحيث لا تبدو مهمة الأدب تجميل الواقع، بل يصبح الخطاب المسرحي مؤدلجاً عن طريق استهجان هذا الواقع تمهيداً لطرح بديل جديد مغاير:

"م/ مرشد: مؤسسة يا قاضي صالح؟.. وكم المرتب؟.

د/ احمد: المرتب؟ المرتب ربع قدح ذرة، وريال إلا ربع ونصف الثمن، ونقطة...

القاضي صالح: وقدحان من الصمت والولاء والطاعة."(26).

و "العم منصور: طيب.. وماذا تريد مني؟.

غالب: انت مديون لي بقيمة اللحمة لمدة عشرة أيام.. اقض دينك.

الخادم: من افتقر ذكر دين ابيه.

غالب: اصبحت بلا مال ولا ضمار.

العم منصور: فضل الإمام واسع علينا جميعاً."(27).

تحاول المسرحية أن تلقي ضوءاً على حياة الإمام الخاصة من خلال علاقاته الجنسية الكثيرة، وولعه بالجواري والنساء الجميلات، فهو متزوج شرعاًمن أربع نساء، وقصره غاص بالجواري، ويستفيد محمد الشرفي من فضاءات قصر الإمام ودهاليزه، وبهذا الصدد يؤكّد كل الأشخاص الأحياء الذين عرفوا الإمام معرفة شخصية أنَّ الإمام ولع بالنساء والجواري، مزواج، دائم البحث عن اللذائذ، غارق بأجساد النساء الجميلات، غير مبال بمجاعة وأمراض شعبه، فهو يتزوج النساء الجميلات، الصغيرات السن، بالسطوة

والإكراه، والضغط على آبائهن، وتبرز المسرحية بعض هموم هاته النسوة، السلع الجميلة المسجونة في قصر الإمام، من خلال زوج الإمام الثالثة المتمردة، التي لا ترى في القصر إلا سجناً خانقاً، فهي شابة في ربيع عمرها استولى عليها الإمام كعادته في مصادرة حرية الشعب اليمني، وخيراته، تعيش فضاء لا حميمية فيه، فضاء جمالياً من حيث قشرته الخارجية ومظهره السلطوي، لكنه من الداخل فضاء خاو قاتل للروح والجسد، تناشد الفرح والحرية أن يحضرا بانتهاء سلطة الامام، وتظلّ تحلم بفضاء خارجي بعيد، قابل للإمتداد والنمو، ويشير هذا الفضاء في بنيته السيميائية إلى الحرية، وهو فضاء حالم تخيّلي، وسيظلّ تخيّلياً طالما هذه المرأة في بؤرة الفضاء المركزي القامع - القصر ودهاليزه - بوصفها مسجونة داخله:

"الفتاة: لو كنت حكيماً، وسياسياً ذكّياً لما هددت ابي وخوّفته حتى قبل ان يزوّجني بلك لتلقني في عذاب هذا القصر اللعين.

الإمام: تكذبين، انا طلبت يدك من ابيك كاي رجل عادي وبدون تهديد ولا إكراه.

الفتاة: كنت ستذبحه لو رفض طلبك كما تذبح الآخرين وتقول إنّ الجنّ ذبحوه، وإذا اشفقت عليه، ربما تنزل به عقاب السجن المؤبّد، او تعزله من وظيفته وتقطع رزقه.

الإمام: تحاولين ان تكوني اكبر من عمرك الصغير." (28).

ويصبح القصر زنزانة لسجن الفضاء الخارجي، من حيث كون هذا الفضاء يشير سيميائياً إلى الصبوة والحرية والتواصل مع الجسد الحلم الغائب، ولا يتمّ هذا التواصل إلا بالثورة، ويلتذّ الإمام بسجن هذه المرأة الجميلة

وإهانتها وجلدها كلما استاءات أو تمردّت، ومصادرة هواجسهالكن عالمها الداخلي يبقى عصياً على الإقتحام وشموصاً حالماً، ومغلقاً، ولن يبوح بخفاياه وجمالياته للإمام الذي تعتبره جلاداً وسجّاناً، وليس زوجاً محبًّا:

"الإمام، "صارخاً بعنف" ... اين انت ايتها الملعونة؟ سابدا اجراءاتي من هنا، سابدا بك ايتها الشيطانة المتمردة، "يدخل ويصرخ" ها انا جئت، اين انت اجيبي هيا.. تعالي.. "يخرج ويدخل من باب آخر" ايتها الجاهلة، الصغيرة..اجيبي.. لا تحاولي ان تختفي.. هل تخافين من السجن والقيود؟ لماذا تخافين يا شجاعة؟ لابدّ من العقاب. "يخرج ويبحث عنها، في هستيريا" يا نساء القصر، يا نسائي.. اين زوجتي؟ ساعاقب كل من يحاول مساعدتها، او اخفاءها. "(29).

ويتركّز همّ الإمام في علاقته مع جواريه ونسائه على امتلاك أرواحهن وأجسادهن، وإذلالهن بعصا الطاعة، وإن تمكّن من ذلك مع كثير من النساء، لكنَّه مع هذه الزوجة الثالثة لن يستطيع امتلاك روحها ولا ترويضها، هذه الروح الشفافة التوّاقة إلى فضاء حرّ، منفلت عن بنية الزمان والمكان اللذين يفرضهما الإمام على وجه المدينة، سكانها وعلاقاتها، وطبيعة تفكيرها ومفاهيمها، بواسطة جواسيسه. ويبقى الوجع والحسّ بالفاجع الذي تعايشه الشخصية السجينة (المرأة) نموذجاً لأوجاع نساء وجواري القصور وقتامة حياتهن، ولأوجاع السجناء بعامة.

وإذ يكشف الحوار الدرامي بعضاًمن ملامح شخصية هذه المرأة واستبطاناتها الداخلية، ومأساة جسدها الذي يغتصبه زوج متسلط لا تريده،

فإنه يعكس واقعاً مأساوياً لوطن محكوم بسياط الإمام وقيوده، مهان بأحذية جلادية وعسكره:

"الفتاة: ...اطلق سراحي، لن اعيش ابداً مع قاتل وطاغية.

الإمام: "غاضباً" انا قاتل يا فاجرة. انا طاغية وقد دعوتك عن رغبة وفتحت لك قلبي؟ اهكذا يالعينة تواجهينني وتسرفين في الكلام؟

الفتاة: هكذا واكثر "يزداد غضبه.. يهاجمها ويلطمها بعنف" ؟

الإمام: خذي خذي.. "تصرخ باكية".

الفتاة: لا اريدك، ايها الوحش "يجرها بغضب، وعنف الى الداخل" ادخلي، وانتظري العقاب الشديد "ثم يصفّق بيديه في اتجاه باب الحرس والخدم".

الجندي 1: حاضر يا مولاي.

الإمام: احضر لي بعض القيود حالاً" [30].

إنّ زوجة الإمام الثالثة تنوس ما بين الحلم واليقظة، تعيش فراغاً رتيباً موحشاً، يفجّر فيها كل توقها للجسد الآخر، وللفضاء الخارجي الذي هو المعادل الموضوعي للصبوة والوجد الغائبين. امرأة بصوت متفرد وحيد داخل قصر يعجّ بالنساء المستلبات، تعيش حياتها بشكل رتيب وقاس يصل حد الجنون، وهي في نفس الآن تعري سلوكيات الإمام بجرأة نادرة، إنها داخل زنزانتها الواسعة نخلة في رمال الصحراء، تجاورها إماء وسرائر، لكنها تتباين عنهن، فهن المشلولات اللواتي يمثّلن جواري من الدرجة الدونية، ولا يفكّرن بإحداث أية خلخلة في فضاء قصر الإمام السكوني الخانق، وهي المتمردة

التواقّة المليئة توثباً وجموحاً إلى فضاء لا عبودية فيه، ولكي تعيش حالة التوق هذه، فقد صادقت جندياً معارضاً لسياسة زوجها، ويعمل خادماً في قصره، إذ شكّل هذا الجندي بالنسبة لها نافذة مضيئة مطلة على الفضاء الخارجي، لأنه كان ينقل إليها أخبار المقاومة والثوّار ويغذي فيها جذوة الحلم، إنه بؤبؤ عينيها الذي ترى به الفضاء الخارجي، وهذا الجندي هو الذي أخرجها في النهاية بعد أن دبّر حيلة لهروبها.

واحتجاج المرأة على الإمام في الرؤية المسرحية هو بداية لطريق التخطي والتجاوز للسلطة الزمنية والقهرية والتاريخية المُمَثّلة في النمط الإمامي.

إن مسرحية العجل في بطن الإمام تنقلنا إلى فضاء مكاني غرائبي مثير وأخّاذ، يتشكل من دهاليز وسراديب تُحشَر فيها النساء والجواري، وكأننا في عالم ألف ليلة وليلة، تدفعنا إلى الهاوية، تثير فينا دهشة توق لمعاينة هذه السراديب التي هي خارج حقول المألوف، لكنها يقيناً واقع عادي ومعيوش ومألوف من قبل الذين أُجْبِرُوا على معايشة زنزانات الإمام. وتقسم شخصيات محمد الشرفي في مسرحيته إلى قسمين: قسم محكوم بإطار معرفي محدد بزمانه ومكانه وببنية ثقافية سحرية وخرافية، بحيث تقف شخوصه عاجزة عن تحريك أي ساكن أمام سطوة الإمام ويمثّل هذه الشخوص الجزّار غالب والبورزان والخادم والعم منصور، وسيدنا الشيخ والجندي الأول والثالث، والمنادي ودغسان، وقسم رافض متمرد ومتنوّر يرى في الإنفتاح صوب العالم تحرراً لليمن وخروجاً من عزلته الثقافية والحضارية، ويعمل جاهداً لقلب نظام الإمام باعتباره نظاماً قمعياً جاهلاً،

ومن أهم شخوصه الدكتور أحمد والمهندس مرشد والقاضي صالح والجندي الثاني والفتاة الشابة زوجة الإمام الثالثة، والأم دنيا، أمّ الشاب الذي اغتاله الإمام، وتلك ميّزة جمالية في مسرح محمد الشرفي، فالمسرحي الناجح هو الذي يجعل شخوص مسرحيته تختلف في "النزعات والمشارب حتى تتصادم هذه الشخصيات وتشتبك في صراع قوي يحرّك أحداث المسرحية"[31].

إنّ الهمّ الذاتي الفردي للمرأة - زوجة الإمام - وإن بدا ذاتياً، إلا أنه في الحقيقة يجسدّ همّا انسانياً جمعياً، ومأساتها كسجينة هي مأساة المجموع الانساني الرافض لسياسة الإمام، والمسجون في سجونه، ولذا يبدو الهمّ الذاتي لشخوص المسرحية عموماً، غير مفصول عن هموم الناس إذ يحيل هذا الهمّ في بنيته العميقة إلى إطار مرجعي يجسّد الذاتي والموضوعي في آن. والمسرحية الهادفة هي التي تلامس هموم المجموع الإنساني، وبالتالي تجذب انتباه المشاهدين والقرّاء، وتحقق في الوقت ذاته رسالتها[32]، وهذه هي حال مسرحية محمد الشرفي التي استطاعت أن تؤكد رسالة إنسانية سامية من خلال إدانتها لواقع الإمامة البطريركي والكهنوتي.

ونلاحظ أن محمد الشرفي لا يعتمد في مسرحيته على التجريد والترميز، فالنصّ المسرحي بما يطرحه من خطابات ودلالات فكّرية هو نصّ شفيف لا غموض فيه، واضح تماماً، فمادام الواقع مكشوفاً بكل بنياته وعلاقاته، فطبيعي أن يكون الخطاب المسرحي موازياً ومسايراً لهذا الواقع، ولا نقصد بالموازاة هنا انعكاس الواقع انعكاساً ميكيانيكياً آلياً في العمل

الفني، بل هو انعكاس يستمدّ جمالياته من الواقع. إنّ نصّ محمد الشرفي يتخذ من الواقع الإمامي موضوعاً لبنيته الفنية والرؤيوية فهو يتعامل بأمانة ونزاهة مع واقع فاسد وينقله للمشاهد والقارئ نقلاً واقعياً جمالياً معتمداً على لغة أهم سماتها أنها تعتمد مفهوم الإقتصاد اللغوي من حيث استخدام الجملة واللفظة، وما يمكن القول عنها إنها ليست مجانية ولا متكلفة، بل هي دقيقة في نسقها اللغوي والدلالي، ومحمد الشرفي يختار ألفاظه وتراكيبه اللغوية تبعاً لتغير الموقف الدرامي لدى شخوص مسرحيته هذه، وشخصياته تجمع بين الزيف والأصالة، بين الوهم والحقيقة، بين الواقع والسحر، بين السلطة التي تفكّر بخبث ودهاء عجيبين، وبين الجماهير المضَلّلة والمُغيبّة، الرازحة في ظلام فكري وثقافي تتشكل بنياته من السحر والشعوذة والخرافة، وهذا لا ينفي وجود شخصيات متنورّة تحاول تجسيد حقيقة السلطة الإمامية، بكل وسائلها وأدواتها الثقافية والتحريضية والدعائية، والصراع الدرامي الذي يجسّده نص محمد الشرفي صراع حاد وجوهري بين تيارين ثقافيين: تيار الفكر الإمامي بايديولوجيته السلطوية والثقافية،وتيار مثقّفي الثورة وروادها، ومن خلال هذا الصراع تبرز ثنائيات ضدّية طرفاها: الشرّ والخير، القبح والجمال، الكذب والصدق، اللؤم والنبل، الشعوذة والخرافة، والرؤية الثقافية العلميّة التي يحملها الدكتور المهندس، والجندي الذي وعى حقيقة البطش والظلم السلطوي، شخصيات ستاتيكية (جامدة) يقابلها شخصيات نامية وديناميكية، إنّ رؤية محمد الشرفي الجمالية في مسرحيته ـ العجل في بطن الامام ـ والتي تتجلى في التركيز على

الثنائيات المتضادة جعلت المسرحية خطاباً نامياً وممتداً في فضاء الزمان والمكان والحركة المسرحية، خطاباً يشيد عالماً من الحرية والتوق إلى كل ما هو جمالي وإنساني بالنسبة للمبدع والمتلقي في آن.

ورغم نمو الخطاب المسرحي وامتداده زمانياً ومكانياً، فإنه خطاب ليس من خصائصه الإتكاء على الوظيفة التجميلية التزينية للفن والأدب، وهو من خلال إشادته لعالم الحرية فإنه خطاب يتشكل داخل فضاء عار ومظلم وقاتم في آن، إذ لا يشاد خطاب الجمال والحرية في هذه المسرحية إلا مصحوباً بخطاب القمع والإستلاب وديكتاتورية السلطة المطلقة.

إنّ فضاءات محمد الشرفي تنقل القارئ إلى التاريخ والسحر وأعماق الخرافة، إلى غرائبية المكان، إلى عهد يتقاطع في بنياته ألسوسيولوجية مع عهد القياصرة والأكاسرة، إلى عهود موغلة في القدم، فنحسّ ونحن في قصر الإمام، أننا نعايش ظلامية القرون الوسطى وكهنوتية رجال الكنيسة وسلطتها الإستبدادية، وإن بدا الفضاء المسرحي عند الشرفي سحرياً وغرائبياً ومُتخَيّلاً، فإنه في بنيته العميقة ينهل من واقع كان مرئياً ومعيوشاً، فلقاء الإمام بالناس يمثّل طقساً احتفالياً فولكلورياً، وكأنه نسيج من الواقعي والتخيّلي، وقصر الإمام هو الآخر يبدو غرائبياً على المخيلة كما يشكّله محمد الشرفي، لكنّ هذا التشكيل على مستوى الواقع يبدو طبيعياً، وزوجته هي الأخرى نسيج جمالي ينوس بين الواقعي والتخيّلي في دهاليز وسراديب القصر وأطواقه الحديدية، وبين صورة الرجل الذي تتخيله دائماً وتحلم به، من هنا فإنّ لعبة الثنائية "الواقعي والمتخيّل" التي يعتمد عليها الشرفي ليست

على مستوى الرؤية الفنية فحسب، بل هي على مستوى الفضاء الزماني والمكاني، ومجمل الشخوص الذين يتحركون داخل هذا الفضاء، ولقد ساهمت هذه الثنائية في تشكيل مسرحية محمد الشرفي "العجل في بطن الإمام" تشكيلاً فنيّاً مفعماً بالأحاسيس الكامنة في أعماق النفس البشرية، والتي تنحدر في سلاسة وعذوبة، لتدين الواقع، وتبشر بمستقبل أكثر احتراماً لكرامة الإنسان وإنسانيته.

الهوامش

(1) محمد الشرفي، العجل في بطن الإمام، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، الطبعة الأولى، 1988م، ص 117 - 118 .

(2) نفسه، ص 7 - 8 .

(3) نفسه، ص 14 - 15 .

(4) نفسه، ص 120 .

(5) نفسه، ص 132 .

(6) نفسه، ص 6 .

(7) نفسه، ص 118 - 119 .

(8) د. محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1967 ، ص 32 .

(9) المسرحية، ص 8 .

(10) المسرحية، ص 24 .

(11) برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة د. جميل نصيف، وزارة

الاعلام، بغداد، الطبعة الأولى 1973 .

(12) المسرحية، ص 13 .

(13) المسرحية، ص 93 - 94 .

(14) المسرحية، ص 46 .

(15) ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، منشورات الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1971م.

(16) المسرحية، ص 93 - 94 .

(17) نفسه، ص 19 - 20 .

(18) نفسه، ص 94 .

(19) فرد.ب.ميلت، فن المسرحية، ترجمة صدقي خطّاب، دار الثقافة، بيروت، دون تاريخ، ص 15 .

(20) د. مصطفى علي عمر، الواقعية في المسرح المصري، منشورات دار الكتب الجامعية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1968م، ص 303 .

(21) د. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة الطبعة الأولى، 1977م، ص 25 .

(22) د. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1980م.

(23) المسرحية، ص 99 .

(24) كمال ممدوح حمدي، المسرح اليوناني بين الشعر والدراما، مجلة المجلة، القاهرة، العدد 110 لعام 1969 ، ص 84 .

(25) المسرحية، ص 126 .

(26) المسرحية، ص 22 .

(27) المسرحية، ص 30 - 31 .

(28) المسرحية، ص 95 .

(29) المسرحية، ص 101 .

(30) المسرحية، ص 97 .

(31) د. فائق مصطفى و د. عبد الرضا علي، في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، مطبعة التعليم العالي والبحث العلمي، الموصل، الطبعة الأولى، 1989م، ص 145 .

(32) ملتون ماركس، المسرحية، كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة فريد مدور، دار الكتاب العربي، الطبعة الأولى، بيروت، 1965م، ص 293 .

المصادر والمراجع

أ ـ الكتب

(1)ـ الآثار الكاملة، أدونيس، المجلد الأول + الثاني، دار العودة، بيروت، طبعة 1971م.

(2)ـ احتفال ليلي خاص لدريسدن، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الثانية، 1980م.

(3)ـ الاشتراكية والفن، ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، دار القلم، بيروت، الطبعة الثانية، تموز، يوليو، 1980م.

(4)ـ الأعمال الكاملة، يوسف الخال، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1/1/ 1979م.

(5)ـ ألف ليلة وليلة، طاهر الطناحي "الخاصة المهذبة"، دار الهلال، القاهرة، دون تاريخ.

(6)ـ ألف ليلة وليلة، مجهول، المجلد الأول والثاني، دار العودة بيروت، طبعة دون

تاريخ.
(7)- ألف ليلة وليلة، مجهول، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، بيروت، دون تاريخ.
(8)- البناء الدرامي، د. عبد العزيز حمودة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1977م.
(9)- تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، شيلدون سيشني، ترجمة دريني خشبة، وزارة الثقافة، القاهرة، 1963م.
(10)- تشريح الدراما، مارتن اسلن، ترجمة أسامة منزلجي، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمّان (الأردن)، الطبعة الأولى، 1987م.
(11)- دراسات في القصة والمسرح، د. محمد حامد شريف، مطبعة الفردوس، المنصورة، مصر، الطبعة الأولى، 1992م.
(12)-الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مصطفى الحلاج، وزارة الثقافة دمشق، الطبعة الأولى، 1972م.
(13)- دراسات في النقد المسرحي، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، 1980م.
(14)- ديوان محمد الفيتوري، محمد الفيتوري، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، طبعة 1979م.
(15)- ديوان محمد الماغوط، محمد الماغوط، دار العودة بيروت، طبعة 1979م.
(16)- ديوان صلاح عبد الصبور، صلاح عبد الصبور، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، طبعة 1988م.
(17)- سر شهرزاد، علي أحمد باكثير، دار مصر للطباعة، القاهرة، دون تاريخ.
(18)- سوسيولوجية المسرح، جان دونينو، ترجمة حافظ الجمالي، وزارة الثقافة

والإرشاد القومي، دمشق الطبعة الأولى، 1976م.

(19)- ضرورة الفن، ارنست فيشر، ترجمة أسعد حليم، منشورات الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1971م. وكذلك: ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، دون تاريخ.

(20)- العجل في بطن الإمام، محمد الشرفي، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، الطبعة الأولى، 1988م.

(21)- فكرة المسرح، فرنسيس فرجسون، ترجمة جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1987م.

(22)- فن المسرحية، فرد.ب.مليت، وجيرالديس بنتلي، ترجمة صدقي حطّاب، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، نيويورك، طبعة دون تاريخ.

(23)- الفن والمجتمع، هربرت ريد، ترجمة فارس متري ظاهر، دار القلم، بيروت، الطبعة الأولى، 1975م.

(24)- في النقد الأدبي الحديث، منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى و د.عبد الرضا علي، مطبعة التعليم العالي، والبحث العلمي، الموصل، الطبعة الأولى، 1989م.

(25)- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، بيروت، طبعة 1980م.

(26)- المجموعة الشعرية الكاملة، خليل حاوي، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1979م.

(27)- محاورات معاصرة في المسرح العربي، سمير كرم، المطبعة الحديثة، حماة سوريا، الطبعة الأولى، 1979م.

(28)- المرشد إلى فن المسرح، لويس فارجاس، ترجمة أحمد سلامة محمد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، 1986م.

(29)- مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي، كارل ماركس، المنشورات الاجتماعية، باريس، 1955م.

(30)- المسرح والتغيّر الاجتماعي في الخليج، د. ابراهيم عبد الله غلوم، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 105 أيلول، 1986م.

(31)- المسرح بين الفكر والفن، د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، الطبعة الأولى، 1986م.

(32)- المسرح الحديث، اريك بنتلي، ترجمة محمد عزيز رفعت، مؤسسة ايڤ للطباعة والتصوير، بيروت، الطبعة الأولى، 1964م.

(33)- المسرحية، كيف ندرسها ونتذوقها؟، ملتون ماركس، ترجمة فريد مدور، دار الكتاب العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1965م.

(34)- المسرحية في الأدب العربي الحديث، د. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1967م.

(35)- مسرح الريادة، عبد الفتّاح رواس قلعه جي، دار الأهالي، دمشق، الطبعة الأولى.

(36)- الملك هو الملك، سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة، آذار (مارس)، 1983م.

(37)- نظرية المسرح الملحمي، برتولد بريخت، ترجمة د. جميل نصيف، وزارة الإعلام، بغداد، الطبعة الأولى، 1973م.

(38)- الواقعية في المسرح المصري، د. مصطفى علي عمر، منشورات دار الكتب الجامعية، القاهرة، الطبعة الأولى، 1968م.

ـ المجلات والدوريات

ـ آفاق عربية، وزارة الشؤون الثقافية، بغداد، العدد الخامس، يناير، 1983م.

ـ الثقافة الجديدة، وزارة الثقافة والإعلام، عدن، العدد السابع، 1987م.

ـ الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد 36 عام 1991م.

ـ عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، فبراير، مارس، 1987م.

ـ الفكر العربي، معهد الإنماء القومي، بيروت، طرابلس، العدد 69 ، عام 1992م.

ـ الفكر العربي، العدد الثاني والسبعون، السنة الرابعة عشرة(2)، نيسان، حزيران/ ابريل، يونيو/، 1993م.

ـ المجلة الثقافية، الجامعة الأُردنية، عمّان، العدد التاسع، 1985/ 1986م.

ـ المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، العدد الأُول، يناير، فبراير، مارس، 1987م.

ـ المسرح، العدد الخامس، يناير، فبراير، مارس، 1988م.

ـ المسرح، العدد السادس، ابريل، مايو، يونيه، 1988م.

ـ المسرح والخيالة، اللجنة الشعبيّة العامة للإعلام والثقافة، طرابلس (ليبيا)، العدد التاسع، 1988م.

ـ المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، العدد 195 آيار، 1978م.

ـ المعرفة، دمشق، العدد 208 حزيران (يونيه) 1979م.

ـ الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، العدد 83/82 ، عام 1991 م.

ـ الوحدة، العدد 95/94 يوليو، أغسطس، 1992م.

ـ اليوم السابع، مؤسسة الأندلس للطباعة والنشر، باريس، العدد 283 الاثنين 9

أكتوبر 1989م.
- اليوم السابع، العدد 293 ، 18 ديسمبر، 1989م.
- اليوم السابع، 295 ، 1 يناير، 1990م.
- اليوم السابع، العدد 298 السنة السادسة، 22 يناير، 1990م.

ج ـ الجرائد

- جريدة الحياة، لندن، العدد 10594 الأحد 9 فبراير، 1992م.
- المهرجان اليومية، مهرجان بغداد المسرحي، بغداد، العدد السادس، تشرين الأول، اكتوبر 1985م.

المؤلفون

رجاء ابراهيم سليمان:

شاعرة وقاصّة وباحثة ومترجمة،

خريجة جامعة تشرين باللاذقية، /قسم الأدب الفرنسي/

من أعمالها المترجمة،

(1)حياة أنطونيو غرامشي لجوزيبي فيوري،

(2) النثر في الأدب الروسي.

عبد الكريم شعبان:

شاعر وباحث، خريج جامعة حلب

أعماله:

(1) الجمرات، شعر، مطبعة الخنساء، دمشق، 1993م.

(2) جياد الريح، شعر، مطبعة الخنساء، دمشق 1995م.

بالإضافة إلى عدة دراسات منشورة في الدوريات العربية.

محمد عبد الرحمن يونس:

قاص وروائي وباحث،

خريج جامعات: الجزائر، ومحمد الخامس بالرباط، واللبنانية ببيروت

أعماله:

- آخر تحلقة لنورس مهاجر، دار سعاد الصباح، القاهرة، 1992 .
- مليكة والنورس ووهران، دار المنارة، اللاذقية 1993م.
- رقص سماح على أنغام زرياب، دار النافذة. أثينا، 1994 .
- اللوتس، دار الكنوز الأدبية بيروت، 1995م.

بالإضافة إلى عشرات الدراسات والأبحاث المنشورة في الدوريات العربية.

د. منذر رديف العاني:

شاعر وباحث،

خريج جامعة بغداد،

أستاذ مساعد بجامعة صنعاء.

من أعماله المطبوعة: الأمراض في لسان العرب. والكتائب في لسان العرب، بالإضافة إلى عدة أبحاث ودراسات منشورة في الدوريات العربية.

هذا الكتاب

باعتبار أن المسرح هو العاكس الحقيقي لتناقضات أي مجتمع والمعبر الأساسي عن حركة وتطور وحضارة أي شعب، فإننا نلاحظ تردي حركة المسرح في الوطن العربي بفعل سيادة البنية الفوقية وعلاقاتها الاستبدادية بالشعب لكننا وفي نفس الوقت لانستطيع انكار بعض المثقفين وبعض ادبائنا الذين تركوا بصمات واضحة في المكتبة العربية، فقد حملوا بداخلهم أوجاع الوطن، رصدوا الواقع وحاولوا تجسيده وتشريح خفاياه الأيديولوجية والبنيوية، وما بين أيدينا "تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث" محاولة جادة وهامة لتسليط الضوء على المسرح العربي ومدى عمقه وارتباطه بالميثولوجيا من جهة والواقع من جهة أخرى.